ISSN 0130-6405

90

ИСКУССТВО КИНО

Ежемесячный журнал
Орган Союза кинематографистов СССР
Выходит с января 1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам. главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного редактора)
Караганов А. В.
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО 90

Содержание

Вопросы и мысли

3 **Александр Гельман.** Тоска...

Гости редакции

6 **Наум Коржавин.** Сохранить свободу — трудно

Мир души

11 **Зигмунд Фрейд.** Психология масс и анализ человеческого «Я»

Кинематограф 90-х.

Разборы и размышления

25 **Лев Рошаль.** «Что касается мужской половой сферы, то...»

Портреты

33 **З. Абдуллаева.** Высокая болезнь

Разборы и размышления

45 **Андрей Плахов.** Ностальгия по Большому Стилю

56 **М. Швыдкой.** Жизнь есть сон?

61 **Елена Стишова.** На краю ГУЛАГа

Сценарий

67 **А. Миндадзе.** Армавир!

Теория, история

91 **Анатолий Латышев.** Две сталинские премии

94 **Мирон Черненко.** «Мы будем петь и смеяться, как дети», или Типология, идеология, мифология фильма-концерта в советском кино

103 **Лилия Маматова.** Модель киномифов 30-х годов

Точка зрения

112 **Илья Вайсфельд.** Возродим традицию!
113 **Н. Климонтович.** Они как шпионы

За рубежом

123 **Ольга Рейзен.** Мы как шпионы

Фильм в журнале

130 **Е. Карцева.** Хичкок для всех
133 **Альфред Хичкок.** Психоз
162 Хичкок о Хичкоке
173 **Досье «ИК»**
175 **Фильмография**

In this issue:

"Optional notes" by Alexandr Gelman (p. **3**)
Talk with Naum Korzhavin (p. **6**)
Zigmund Freud. "Psychology of Masses" (p. **11**)
Review of the film "Interpretation of Dreams" (p. **25**)
Gleb Panfilov's films (pp. **33, 45**)
Reviews of the films "The Mother" (p. **45**),
"Chernov" (p. **56**),
"Stand Still — Die — Rise Again" (p. **61**)
"Armavir!", a script by Alexander Mindadze (p. **67**)
On history of Stalin's Prizes (p. **91**)
Film-concerts of the 40-ties (p. **94**)
Models of cinema mythes in Soviet cinema (p. **103**)
Ilya Visfeld about Olga Berggolts's filmscripts (p. **112**)
America in Soviet cinema (p. **113**)
KGB in American cinema (p. **123**)
Materials about Alfred Hitchcock:
article by Yelena Kartseva (p. **130**),
"Psycho", novellization of the film (p. **162**),
Hitchcock about Hitchcock (p. **162**)
Dossier of "IK" (p. **173**)
Filmography (p. **175**)

Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 20.08.90.
Подп. к печати 8.10.90.
Формат бумаги 70×100 1/16
Бумага офсетная № 1.
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 15,65, уч.-изд. л. 17,6
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 50000. Заказ 1726
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
Государственного комитета СССР
по печати
142300, г. Чехов Московской области

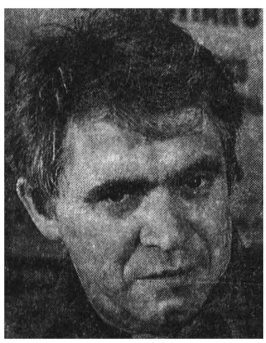
Издание Союза
кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

©
Журнал
«Искусство кино», 1990

Александр Гельман

Тоска...



Посмотрите вокруг — люди сегодня очень печальны. Жуткая, смертная тоска в глазах значительной части интеллигенции. Люди устали от бурных перестроечных страстей, переживаний. Людей гложет ощущение безнадежности от каждодневного созерцания пустых, будто ограбленных пространств продовольственных магазинов. Вечерами страшно выходить на улицу. На юге льется кровь. На западе отделяются, отсоединяются. Но отделяются уже не только на западе, но и на востоке, и в середине страны. Мы стали гораздо меньше читать, чем год, даже полгода назад. Сегодня меньше ходят в кино, в театр. Сегодня меньше стремятся узнать что-то новое — нового каждый день происходит немало, но новости в основном однотипные, однонаправленные: все усложняется, ухудшается, просвета не видать. Усталость надежд, усталость упований. Когда глаза одного человека встречаются с глазами другого человека — это чаще всего встреча тоски с тоской.

Мы ждали других скоростей, других темпов перемен, совсем, совсем других. Мы готовились к совершенно иным впечатлениям от наступающих новых дней и лет.

Теперь мы знаем точно — быстро ничего не произойдет. Даже если никто не будет пресекать и тормозить. Даже если наши руководители будут более решительны и последовательны. Даже если мы получим солидную помощь с Запада. Даже если будет успешно реализована новая программа «500 дней». Столько нужно изменить, переделать вокруг себя и в себе, столько нужно заложить заново, с нуля; предстоит такой колоссальный объем тяжелейшего труда, что и через 5000 дней мы еще не будем жить так, как мы надеялись жить уже сегодня.

Целых пять лет изо дня в день мы не перестаем удивляться, поражаться все новым и новым свидетельствам того, до какой степени наша жизнь была обезображена произволом и глупостью. Дело вовсе не в том, что нас обманули наши руководители, обещая быстрые перемены. Мы все вместе обманулись: друг друга обманули, и каждый сам себя обманул. Мы просто понятия не имели, на каком мы свете. Мы раньше не ведали, что творим, а теперь не ведаем, что натворили. За пять лет нам так и не удалось познать (тем более, осознать) до конца, в каком мы находимся положении, до какой черты бедственности доведены.

Оторопь берет от того колоссального объема преступлений, упущений, ошибок, несуразностей, которые сейчас придется исправлять, обновлять, переиначивать. В обществе все поставлено вверх

ногами, задом наперед, все сгнило до основания. Сибирские реки повернуть вспять не удалось, не дали, но зато удалось повернуть вспять нечто, может быть, даже более существенное в нашей природе — я имею в виду естественные отношения между людьми, природную психику народа. Мы дошли до того, что боимся потерять то, что нас угнетает, а то, что нас может спасти, боимся обрести. Сотни и тысячи наших соотечественников выступают сегодня против того единственного, что может им принести устойчивое, долговременное благополучие — против частной собственности и свободного рынка. Люди, которые при социализме не знали, в сущности, ничего хорошего, жили в непрерывных нехватках, унижениях, тем не менее стоят за этот социализм горой и больше всего боятся, что он будет порушен. Да что же это такое, если не повернутое вспять природное здравомыслие народа?

Такова разрушительная противоестественная, противоприродная, зловещая победа, которую социализм одержал в сердцах тысяч и тысяч. Вот от этого и тоска в наших глазах, оттого, что мы начинаем осознавать, какая над нами одержана победа.

Тоска в наших глазах оттого, что мы увидели этот жирный толстый слой глупости, абсурда, на котором зиждилась и еще зиждится жизнь всех нас — от Президента до рядового работника... Нет, мы не от природы глупые люди, от природы мы не глупее других на этом свете, мы просто люди, оглушенные глупостью нашего социализма.

Только через много лет нам удастся, может быть, добиться того, чего, к примеру, финны или французы добились давным-давно. Вот от этого у людей тоска в глазах — оттого, что предстоит огромная, колоссальная рутинная работа, то есть работа, которая не привнесет ничего нового в мировой опыт, а всего лишь позволит нам приблизиться к тому уровню жизни, которой уже десятки лет является реальностью для многих-многих стран. Социалистическая революция, которая 73 года назад обещала нас выдвинуть в авангард исторического процесса, на самом деле отбросила нас в хвост истории, где нам предстоит прозябать еще многие годы. Но это ничуть не помешало Нине Андреевой летом этого года вслед за Фиделем Кастро провозгласить новый революционно-бандитский лозунг: «Социализм или смерть!»

Вот откуда тоска в наших глазах — как же мы могли, здоровые, разумные вроде бы люди, многие годы добровольно и безропотно, а порой даже с энтузиазмом шагать и шагать под такими призывами и лозунгами. Конечно, мы не сами шли, нас вели, нас подталкивали. Конечно, не может быть никакого прощения тем, кто нас вел. Но ведь вели-то нас не один час, не одну ночь и не один год — мы давали себя вести семь десятилетий. Вот отчего тоска смертная в наших глазах. На этом «марше энтузиастов» мы остановились лишь тогда, когда нас остановили те, кто нас вел. Они нас вели в одну сторону, они нас остановили, они повели в другую сторону. До официально провозглашенного поворота по собственной инициативе останавливались и поворачивали в другую сторону только редчайшие единицы, среди которых не было ни нас с вами, ни Горбачева, ни Ельцина, ни многих других нынешних любимцев народа. Поэтому сегодня у нас такая жуткая тоска в глазах.

Тоска оттого, что мы все глубже, все подробнее познаем самих себя, познаем жуткую диалектику человеческой природы, приспосабливающейся к любым условиям, познаем почти полную беззащитность человеческой психики в условиях негласности и страха. Мы видим, что дело не только в том, что Сталин считал людей винтиками, но и в том, что часть винтиков, и немалая часть, были счастливы в положении винтиков и до сих пор с благодарностью вспоминают то время, когда они были счастливыми винтиками.

Мы не думали, что нам еще так далеко до нормальной человеческой жизни. Но оказалось — очень далеко. Приведу лишь одну цифру. Сегодня за 1 доллар в Москве можно получить 20 рублей.

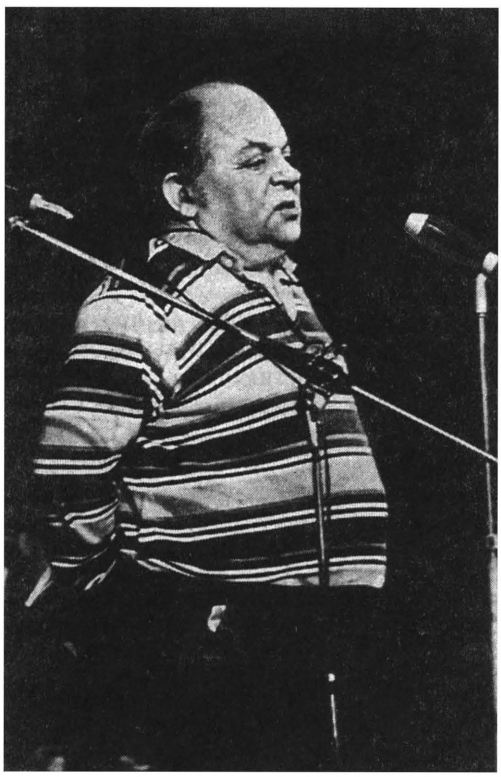
Помимо всего прочего, это означает что Президент СССР получает в месяц 100 долларов, то есть примерно в четыре раза меньше, чем безработный в США. При всех грубых погрешностях такого сопоставления оно все же не утрачивает своей убийственной силы. Нам еще очень, очень далеко и долго шагать, чтобы приблизиться к среднеевропейскому уровню благосостояния. Назад мы уже, очевидно, не пойдем. После победы на выборах демократов России шансы наших ястребов на успешное контрнаступление резко снизились. Назад не пойдем, но вперед будем идти долго и тяжко, с остановками, с одышками. С тоской в глазах.

Что же делать? Ничего не надо делать. Надо смириться. Надо жить с этой вполне заслуженной нами тоской. Тоска всегда сопровождает эволюционные формы перехода из старого, изжившего себя состояния общества в новое состояние. Революции сопровождаются резкими переменами, низвержениями, ниспровержениями, от которых дух захватывает и кровь льется рекой. А раз мы такого не хотим, такого с нас достаточно, тогда надо примириться с тоской, которая гложет душу. Лучше мирная, долгая, гложущая душу тоска, чем быстрая кровавая революция. Или — или. Но мы народ капризный — мы хотим и отсюда, и оттуда, мы хотим совместить несовместимое. Мы революции не хотим, но испытывать радостную эйфорию, революционную радость хотим. Мы революции не хотим, но перемен хотим решительных, быстрых, немедленных. У нас руки опускаются, когда мы видим, что ждать новой, лучшей жизни придется годы и годы. А ведь те общества, которые сейчас служат для нас примером, на которые мы намерены равняться, ведь европейские общества, скажем, Швеция или Дания, прошли очень длинный, долгий эволюционный путь к своему нынешнему относительно благополучному состоянию. И это был путь, сопровождаемый тягучей, долгой, гнетущей тоской, которую переживали и описали образованные слои общества.

Эволюция тягомотна, но зато бескровна. Эволюция шаг за шагом накапливает элементы упорядоченности, устойчивости, не спеша отбирает рациональные формы производственных, социальных, политических взаимозависимостей в обществе. Эволюция улучшает жизнь не очень быстро, не сразу всем, не скопом, не навалом, а выборочно, по заслугам, по достигнутым результатам деятельности. Эволюция разделяет людей на богатых и бедных, но не по произволу начальства, не путем грабежа и эксплуатации, а по справедливости, через горнило свободного рынка, через честную конкуренцию, по труду, по уму, по таланту. Короче говоря, эволюция — это неизбывная тоска, но такая тоска, которую надо терпеть, я бы даже сказал, которую надо уважать.

Наум Коржавин

Сохранить свободу — трудно



— Наум Моисеевич, вы приезжали к нам в прошлом году, и вот теперь — снова. Как вам кажется, ситуация в стране изменилась?

— Вы знаете, пессимистичней люди настроены, хотя оснований для этого нет, мне кажется.

— С повседневным бытом стало хуже значительно. Не знаем, чем вас кормит Бенедикт Сарнов, у которого вы остановились, но ведь куска сыра не купишь...

— Когда полетел Гагарин, Твардовский говорил: «В космос-то мы проникнем, а вот проникнем ли мы в Калугу?» Это вечная наша проблема. В бытовом отношении мне легче, я проник в Америку. И в отличие от большинства московских интеллигентов я лишен возможности иметь иллюзии о Западе. Я не хаю Запад, Боже сохрани! Для жизни это лучшее место на земле, и я не люблю, когда кто-то говорит, что ему на колбасу наплевать. Наплевать на колбасу — так иди в монахи. И ведь чаще всего отказываются от имени всех — нашему народу колбаса не нужна!

— Причем у тех, кто это говорит, как правило, с колбасой все в порядке.

— Да, поэтому сам отказывайся, а других не заставляй. Думать о колбасе, конечно, надо, даже если вы ее не любите. Вообще думать о том, что касается всех или почти всех, необходимо. Несмотря на эмиграцию, я считаю себя человеком российским, русским, связи со страной у меня прочные, но в одном я оторвался: плохо понимаю, что такое советские деньги. Допустим, человек живет на триста рублей — это много или мало? Вот мы читаем Чехова, его герои — дворники, сторожа в больницах, санитары, извозчики. Они все живут на свои деньги и кормят семью, часто восемь-десять человек. А у нас появилось странное представление, что зарплата выдается из «государственных соображений». Семьдесят рублей — живи как хочешь! Конечно, люди привыкли выкручиваться. Превратили их в мошенников, а нация умная. Помните у Твардовского в поэме «Теркин на том свете»:

— Посмотрю — умен ты больно!
— А скажи, что не умен?
Прибедняться нет причины:
Власть Советская сама
С малых лет уму учила —
Где тут будешь без ума!

— Еще в 1962 году вы писали: «Все связи рвутся, всем грозит стихия. Российский бунт несет не свет, а тьму. (...) Нет ритма. Вижу кровь, а не зарю. И не живу. Как кролик на удава, глаз не сводя, в грядущее смотрю». Сейчас мы пришли к такому состоянию общества, когда большинство людей смотрят в грядущее «как кролик на удава».

— Вы удивитесь, если я скажу о поводе, который побудил меня написать это стихотворение. А поводом послужила одна из «исторических» встреч Никиты Сергеевича Хрущева с творческой интеллигенцией. Я вдруг увидел всю пропасть непонимания, невежества, неконтактности. Ощущение было ужасное. Нужно вам сказать, что я всегда чувствовал приближение сегодняшней ситуации, ситуации тотального банкротства системы. Только идиоты сейчас думают, что все трудности из-за Горбачева. Это созревшее проявление той реальности, которая развивалась долгие годы. Все, что мы говорили на кухнях, оказалось правдой, гораздо большей правдой, чем можно было предполагать. Что я теперь думаю? Сейчас, когда люди могут свободно говорить, что-то реально делать, я бы не хотел переносить эти стихи так буквально на сегодняшнюю ситуацию.

22 июля 1941 года в ЦДЛ у парикмахера Маргулиса собрались писатели. Были Федин, Леонов, еще кто-то, и шел разговор о том, что главное в этой войне. Говорили о людских ресурсах, запасах, экономическом потенциале, территории. А парикмахер Маргулис сказал: «Вы знаете, что главное в этой войне? Главное в этой войне — выжить, вот что главное!» Сегодня перед Россией стоит та же задача —выжить, выжить без потрясений. Перефразируя Столыпина — или выход без потрясения, или потрясения без выхода.

В прошлом году меня спрашивали, верю ли я в перестройку. Я отвечал, что это не предмет веры, это предмет выживания. Нужно волевое решение если не всего народа, то хотя бы всей интеллигенции. Но, по-моему, московской интеллигенции сейчас не до этого. Она решает более сложные и интересные задачи. Одни хотят бить жидов, другие бить антисемитов, третьи свалить Горбачева...

Любые повороты в политике опасны тем, что вперед выскакивают активисты и живчики. Уже появились статьи, где «эпоху застоя» объявили эпохой серости в искусстве. Но это же неправда. Я не оправдываю того же Белова, глупо реагировать на его политические манифесты, тем более что сейчас его просто «несет». Но то, что он написал раньше, до «Все впереди», останется в литературе. И нужно быть благодарным писателям за то, что они в свое время сделали.

— А на Западе осознают наше бедственное положение?

— Что-то, конечно, осознают. За Горбачева — все. Хорошо понимают, что если его уберут — будет плохо. Но банкротство самой системы по-настоящему не понимают. Запад всегда старался разобраться, понять нас. Особенно много хлопот доставляла наша внешняя политика. Западные деятели пытались подвести под нее какие-то разумные обоснования — приверженность идеологии, политические и экономические интересы. Штудировали Ленина, Маркса, не понимая, что идеология в реальном смысле этого слова у нас кончилась в тридцать пятом году. Дальше пошли муляжи идеологии. Она стала играть служебную роль, ее подверстывали к чему угодно. Мы превратились в идеологическое государство, лишившееся идеологии. На Западе этого так и не смогли понять. Да что на Западе — наш народ до сих пор этого не понял, и многие не хотят поступаться принципами. Хотя у тех, кто нами управлял, принципов не было. Эти люди выдвигались по принципу коррупции. Брежневщина — это сталинщина на свободе, сталинские выдвиженцы, кото-

рые лишились сталинского кнута. Ведь почему сейчас так на Западе относятся к Горбачеву? Да потому, что от страха избавились. А раньше совершенно ничего нельзя было понять. Почему Ангола? Наверное, хотят Южную Африку задушить, выйти к мысу Доброй Надежды и контролировать важнейший морской путь. Но мы же не собирались контролировать. Просто так — активничали. А как вошли в Афганистан? Им же было невдомек, что поводом к началу многолетней кровавой бойни послужила безвременная кончина «афганского друга» Леонида Ильича в результате дворцового переворота. Специалисты-советологи представили авторитетное заключение: ввод войск в Афганистан — результат старого стремления русских к теплым морям, то есть к Индийскому океану. Второе соображение — русские хотят прибрать к рукам Иран, так как в свое время их оттуда выгнали. Зачем тогда через Афганистан, когда с Ираном общая граница? Доходило до абсурда. Теперь говорят, что мы вошли в Афганистан из имперских амбиций. Я этому не верю. Скорее, это люмпенские амбиции. Кстати говоря, Российская империя в свое время на Афганистан не пошла. А эти — пожалуйста. Лезли, настаивали, пока Горбачев не пришел, и речи не шло о том, чтобы вывести войска. Государственная машина без реверса, причем запрограммированная на лидера, место которого занимал муляж... Это счастье наше, что во время карибского кризиса наверху был Хрущев. Как лидер он пользовался большей властью, чем Брежнев, поэтому и смог дать задний ход. А иначе была бы мировая война.

Избавление от страха — сложный процесс. Во многом этим объясняется осторожность западных бизнесменов в экономических контактах с Союзом. Некоторые наши писатели очень боятся, что Россию распродадут за границу. Им, видимо, больше хочется, чтобы так все пропадало. Никто особенно не торопится покупать, вот в чем беда. Тем более что американцы еще не забыли, как их надули с концессиями в двадцатые годы. Не могли большевики допустить такой уступки мировому капиталу. Кстати, психология большевизма еще требует своего исследования. Я об этом много думал и могу с вами поделиться. У большевизма есть одна особенность, я ее называю принципом вынесения за скобки. Допустим, начинается с того, что нужно осчастливить человечество. Люди живут в грязи, корысти, эксплуатируют друг друга — нужно их осчастливить. Они многого не понимают, корыстные люди просто так ничего не отдадут — необходима революция. Нужно ее готовить, вести борьбу. Постепенно сама цель — счастье человечества, всеобщая гармония — выносится за скобки и благополучно забывается. Остается одна революция, на которую теперь переносится святость идеи всеобщего счастья. Потом и революция выносится за скобки, отсыхает и забывается. Остается еще что-нибудь — классовая борьба, например. Но постепенно все выносится за скобки, а делается что-то совершенно другое и становится предметом религии. Вот говорят — интересы партии. А что это такое? Дело партии — я еще понимаю. Но интересы партии? Возникает частная мораль, частная этика. Мне рассказывали, что Пятаков, покаявшись в троцкизме, был направлен в Париж не то послом, не то торгпредом, не помню. В Париже он встречался с Валентиновым, меньшевиком-перебежчиком. Пятаков ему говорил: «Вот вы меня, наверное, не уважаете за то, что я неискренне покаялся, изменил нашим принципам. Но вы поймите, это же наша партия, вне ее мы не можем существовать и жить, потому что наша партия все могла. Она даже могла нарушить исторические законы». Вне партии они действительно существовать не могли.

— Как вы думаете, они искренне верили в то, что делали и говорили?

— Сложно сказать. Разные были люди. Я думаю, что они думали, что верили. Сначала верили больше, конечно.

Вообще, как революция произошла? Ведь никто не собирался ее делать! Практически все сделал Ленин. В его жизни это самое значительное и самое морально не безупречное деяние. Я у одной бывшей троцкистки спросил:

— Вот Ленин и Троцкий, они чего хотели?

— Чтобы народу было хорошо.

— А если бы народ жил хорошо и без них, это бы их удовлетворило?

Она подумала и сказала:

— Нет, не удовлетворило бы.

В этом вся штука. Ленин хотел стать присяжным поверенным — не стал. Видимо, просто не вкладывал в это силы, человек он был очень способный. Потом хотел стать экономистом, но его статьи не произвели большого впечатления. Решил стать философом, но на это у него уж совсем не было данных. Революционер, политик, тактик Ленин был замечательный. И главное дело жизни Ленин совершил — сделал революцию.

— Вы считаете, что революция была сделана, что она не результат социальной жизни России на протяжении веков?

— Октябрьская — это был настоящий путч. И к этому привела многолетняя война общества с правительством, когда все забыли, за что и зачем воюют. Ситуацию усугубило то, что огромный пласт людей, особенно разночинцев, не мог реализовать свои потенции. А когда людям не дают проявиться, у них рождаются самые смелые проекты. Конечно, выбирали что позаманчивее — мировое счастье. Но в России были не только экстремисты, были люди, которые делали дело. Например, в земствах. Они знали: если что-то плохо устроено, то это не просто правительство по своей подлости не работает, а потому, что это вообще трудно сделать. Сегодняшняя ситуация во многом похожа на предреволюционную...

— А как вы относитесь к Межрегиональной группе депутатов?

— Хорошие люди, лица хорошие, приятно смотреть. Но настроения у них — как в шестнадцатом году. Вы учтите, Россию в пропасть толкнули тоже хорошие люди. Так что надо все-таки быть осторожней.

Вот некоторые из них не хотели давать Горбачеву президентство. А теперь он, задавленный всякими придирками, требованиями, вместо Президентского совета создал еще один маленький парламент. Зачем это нужно, я не понимаю. Это рабочий орган, зачем там писатели?..

— Хороший у нас разговор получается. Конечно, политика сейчас волнует всех, но остались еще в России люди, которым интересно искусство.

— Давайте об искусстве, но учтите, что в этой области я человек непримиримый и реакционный. Есть две точки зрения на развитие искусства. Одни считают, что чем новее, тем лучше. Я считаю: чем лучше, тем новее. То есть то, что сделано хорошо, становится новым. Что такое новое в искусстве, мы на самом деле не знаем. Моя задача, как я ее понимаю,— освободить людей от того, что им навязано чьими-то самоутверждениями. XX век — век самоутверждений. Почему-то решили, что быть просто человеком — это нехорошо. Нужно обязательно — «человеком года». В Америке я недавно прочел в какой-то книжке определение успеха по-американски. Если вы заработали два-три миллиона, написали гениальное произведение, это ваше личное дело. Успех — это когда вы стали притчей во языцех, когда по всем программам TV только о вас и говорят, в газетах — портреты. Выясняется, что новаторство в искусстве служит сейчас посредственностям. Они очень быстро ориентируются в том, что «хорошо», что «плохо», что «ново», что «старо». В большинстве случаев за собственное мнение выдается не то, что человек думает на самом деле, а то, что он от «дяди» слышал. В среднем сословии американских интеллектуалов это довольно распространено. И вот в этом очень среднем, очень агрессивном, умеющем навязать свой образ мыслей, престижепоклонном сословии наши эмигранты особенно хорошо прижились. Я отнюдь не смотрю свысока на американских интеллектуалов. Си-

стема там очень здравая, и есть серьезные интеллектуальные силы.

— Вам удавалось там смотреть какие-нибудь советские фильмы?

— Я долгое время не видел советского кино. Только случайные картины. Один раз, правда, у своих родственников в Калифорнии мне удалось с десяток картин увидеть. Там живет много русских. Это было еще в конце брежневского периода. И вы знаете, что меня тогда поразило,— все эти фильмы были о жизни. Смотрел я эти картины, как мы сейчас говорим, периода застоя и видел живых людей! Я помню фильм, в доме отдыха действие происходит...

— «Из жизни отдыхающих» Николая Губенко.

— Да, наверное. Там люди живут — я поразился. А «Служебный роман»? Личная жизнь начальника, «производственная тема» — и все по-человечески. А ведь советское искусство во многом рассматривало жизнь как интерьер, будто у жизни есть предназначение, хорошо известное автору.

— Жизнь как материал для идеи.

— Да, и было время, мы так жили. Я стал свободным человеком в пятьдесят седьмом году. Меня уже сажали к тому времени, стихи запрещали. Кстати, многие из этих стихов сейчас просто стыдно публиковать, они написаны несвободным человеком. Например, у меня есть поэма в полторы тысячи строк, где о тридцать седьмом годе сказано: «И суть была не в том, что били, а в том, что били по своим». Да я умру раньше, чем такое опубликую, хотя там есть вещи, которые мне очень дороги. Это гримаса нашей эпохи.

И еще я смотрел замечательный фильм «Вокзал для двоих». Многие ругают, а мне очень нравится. Это картина о России, замордованной и прекрасной. Гурченко — великая национальная актриса. Именно национальная, потому что... не знаю, может, потому, что женщина вообще трагедию нации в России выражает острее.

— Сегодня мы все чаще говорим о кризисе культуры, снижении культурного уровня масс.

— Я не думаю, что в этой связи можно говорить о кризисе культуры в целом. Все-таки всегда высокой культурой обладала тонкая прослойка в обществе. Это историческая закономерность. Другое дело, что масса диктует свои эстетические критерии. Нужно стараться не поддаваться общему гипнозу. Сохранять свободу — вот что нужно. Но это трудно.

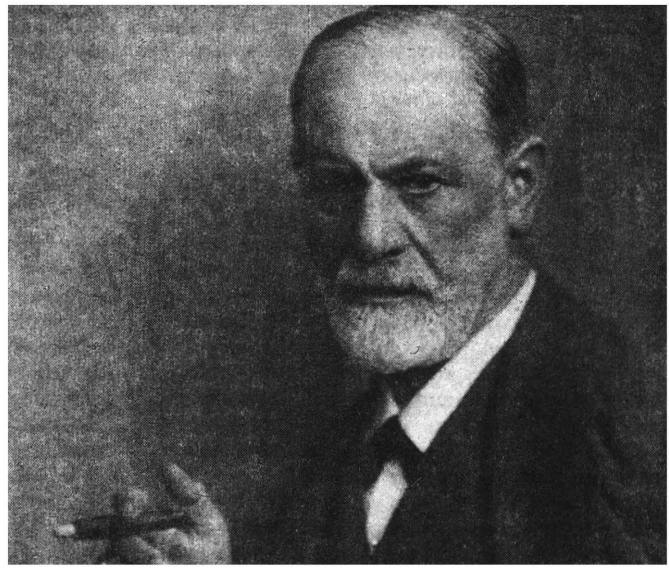
— Для большинства людей массовая культура, которую сегодня так ругают, ступенька к развитию.

— Да, тоже верно. Вот, например, взять меня и живопись. В 1956 году в ЦДРИ была выставка Глазунова. Я туда явился и, будучи варваром, ушел в большом восхищении. А потом, через две-три недели, открылась выставка «Сокровища Дрезденской галереи». И Глазунов как-то сам собой отмер для меня. Просто потому, что я ходил и смотрел на эти картины. Конечно, наше дело защищать настоящую культуру. Когда мы отвлекаемся на политику, это уже доказательство неблагополучия. Ничего не поделаешь — оно сейчас налицо. Счастливей всего я был, когда думал об искусстве, о культуре, когда мне удавалось выступить в ее защиту. Разговор об этом — разговор о человеческой сути. Я счастлив, когда в произведении искусства нахожу подлинность приобщения, цельность замысла. Сам стараюсь этого достичь.

Записал А. Титов

Зигмунд Фрейд

Психология масс и анализ человеческого «Я»



Для кого-то Фрейд устарел частично, а для кого-то, быть может, и полностью. Однако нам, ныне как никогда познающим на собственном весьма драматическом опыте, что есть «психология масс», только и остается, пожалуй, что начинать вчитываться в работы Фрейда.

Опять отстали? Опять опоздали на три четверти века? Да, и тут — и отстали, и опоздали. Некогда нам, не могущим поступиться принципами, держащимся миражных «ориентиров», подбирающим разорившему страну «социализму» «человеческое лицо».

Меж тем оно, «человеческое лицо»,— у человечества, а не у капитализма и не у социализма. Излюбленная отечественными политграфоманами «борьба двух идеологий» лишь поприбавила амбиций нашим генералам да вконец затоварила оружейные склады. Над человечеством нависла угроза — целиком отойти в мир иной с гримассой ужаса на «человеческом лице».

Фрейд помогает нам обнаруживать, когда человек есть Человек и когда он же — часть толпы или, того страшнее, стада двуногих существ; когда народ исправно играет свиту короля, а когда он сам — король своих мыслей и чувств, властитель своего поведения, полководец собственных поступков.

Тоталитарное бытие сформировало тоталитарное сознание. Нашим отцам и дедам, выводившим «мы — не рабы» и «рабы — не мы», и привидеться не могло, в каком диком рабстве окажутся их дети и внуки. Тоталитарное мышление и тоталитарное чувствование по сей день владеют большинством из нас — и «правых», и «левых», и тех, кто совмещает обе эти гражданские обязанности.

Если кто-то еще и бывает способен признать за собой возможности «Я», то в феномен «Я и Другие» вглядываться нам столь же трудно, как усвоить, например, некоторые огорчительные уроки Октября 1917 года. А меж тем и Октябрь, и множество иных более поздних событий самым непосредственным образом связаны с публикуемым ниже исследованием Фрейда.

Кто знает, не будь социальная психология у нас в загоне, не прояви мы устойчивого невежества и в данном направлении, быть может, давно яснее осознали бы мы как происходившее с нами, так и продолжающее происходить поныне.

Фрейд нам нужен, чтобы понять наконец степень коллективного нашего падения и степень (чаще возможную, нежели существующую в реальности) нашего же общего величия. Понять, почему мы так истово бываем склонны к массовому ослеплению, почему столь самозабвенно готовы приносить себя в жертву, почему не восстаем против Зла, даже когда оно очевидно в своих проявлениях, и почему бываем излишне подозрительны к Добру.

Фрейд нужен всем: политикам — дабы избавляться от недугов политиканства; труженикам — дабы различать-таки в себе хозяев и рабов; художникам — дабы глубже понимать тех, о ком они рассказывают, и тех, к кому они обращаются с книжных страниц, сценических подмостков, экранов кино и телевидения, да и для самопознания тоже.

Виктор Гульченко

Введение

Противопоставление индивидуальной и социальной или массовой психологии, которая на первый взгляд может показаться столь значительной, многое из своей остроты при ближайшем рассмотрении теряет. Правда, психология личности исследует отдельного человека и те пути, которыми он стремится удовлетворить импульсы своих первичных позывов, но все же редко, только при определенных исключительных обстоятельствах, в состоянии она не принимать во внимание отношений этого отдельного человека к другим индивидам. В психической жизни человека всегда присутствует «другой». Он, как правило, является образцом, объектом, помощником или противником, и поэтому психология личности с самого начала является одновременно также и психологией социальной в этом расширенном, но вполне обоснованном смысле.

Отношение отдельного человека к его родителям, сестрам и братьям, к предмету его любви, к его учителю и к его врачу, то есть все отношения, которые до сих пор были главным образом предметом психоаналитического исследования, имеют право считаться социальными феноменами и становятся тогда противопоставленными известным другим процессам, названным нами нарциссическими, при которых удовлетворение первичных позывов от влияния других лиц уклоняется или отказывается. Итак, противопоставленность социальных и нарциссических душевных процессов — Блейлер, может быть, сказал бы: аутистических — несомненно входит в область психологии личности и не может быть использована с целью отделить эту психологию от психологии социальной или массовой.

В упомянутых отношениях к родителям, сестрам и братьям, к возлюбленной, к другу, учителю и к врачу отдельный человек встречается с влиянием всегда лишь одного лица или очень незначительного числа лиц, из которых каждое приобрело очень большое для него значение. Теперь — если речь идет о социальной или массовой психологии — эти отношения перестали принимать во внимание, выделяя как предмет особого исследования одновременное влияние на одного человека большого числа лиц, с которыми он чем-то связан, хотя они во многом могут ему быть чужды. Таким образом, массовая психология рассматривает отдельного человека как члена племени, народа, касты, сословия, институции или как составную часть человеческой толпы, в известное время и для определенной цели организующейся в массу. Такой разрыв естественной связи породил тенденцию рассматривать явления, обнаруживающиеся в этих особых условиях, как выражение особого глубже необоснованного первичного позыва — социального первичного позыва — herd instinct, group mind,— который в других ситуациях не проявляется. Мы, однако, возражаем, что нам трудно приписать численному моменту столь большое значение, что он один пробуждает в душевной жизни человека новый и в других случаях остававшийся в бездействии первичный позыв. Наши ожидания обращаются тем самым на две другие возможности: что социальный первичный позыв может быть не исконным и не неделимым и что начала его образования могут быть найдены в кругу более тесном, как, например, в семейном.

Массовая психология, пусть только зарождающаяся, включает еще необозримое множество отдельных проблем и ставит перед исследователем бесчисленные, пока еще даже не систематизированные задачи. Одна только группировка различных форм образования масс и описание проявленных ими психических феноменов требуют усиленных наблюдений и умелого отображения и уже породили обильную литературу. Сравнивая эту небольшую работу со всем объемом задания, следует, конечно, учесть, что здесь могут быть обсуждены лишь немногие пункты всего материала. Мы остановимся лишь на некоторых вопросах, особенно интересных для глубинного психоаналитического исследования.

Мы печатаем пять глав из работы Зигмунда Фрейда (1856—1939) «Психология масс и анализ человеческого «Я» (1921) и в следующем номере — «Неудовлетворенность культурой» (1930).— *Ред.*

Ле Бон и его характеристика массовой души

Думается, что более целесообразно начинать не с определения, а с указания на известную область явлений, а затем уже выделить из этой области несколько особенно явных и характерных фактов, с которых может начаться исследование. Чтобы выполнить эти условия, мы обращаемся к выдержкам из книги Ле Бона «Психология масс», по праву получившей широкую известность.

Уясним себе еще раз положение вещей: если бы психология, наблюдающая склонности и исходящие из первичных позывов импульсы, мотивы и намерения отдельного человека вплоть до его поступков и отношений к наиболее близким ему людям, полностью свою задачу разрешила и все эти взаимосвязи выяснила, то она внезапно оказалась бы перед новой неразрешенной задачей. Психологии пришлось бы объяснить тот поразительный факт, что этот ставший ей понятным индивид при определенном условии чувствует, думает и поступает совершенно иначе, чем можно было бы от него ожидать, и условием этим является его включение в человеческую толпу, приобретшую свойство «психологической массы». Но что же такое «масса», чем приобретает она способность так решающе влиять на душевную жизнь отдельного человека и в чем состоит душевное изменение, к которому она человека вынуждает?

Ответить на три эти вопроса — задача теоретической массовой психологии. Нам думается, что для разрешения задачи правильнее всего начать с третьего вопроса. Материал для массовой психологии дает наблюдение над измененной реакцией отдельного человека; ведь каждой попытке объяснения должно предшествовать описание того, что надлежит объяснить.

Я предоставляю слово самому Ле Бону. Он говорит:

«В психологической массе самое странное следующее: какого бы рода ни были составляющие ее индивиды, какими схожими или несхожими ни были бы их образ жизни, занятие, их характер и степень интеллигентности, но одним только фактом своего превращения в массу они приобретают коллективную душу, в силу которой они совсем иначе чувствуют, думают и поступают, чем каждый из них в отдельности чувствовал, думал и поступал бы. Есть идеи и чувства, которые проявляются или превращаются в действие только у индивидов, соединенных в массы. Психологическая масса есть провизорное существо, которое состоит из гетерогенных элементов, на мгновение соединившихся, точно так же как клетки организма своим соединением создают новое существо с качествами совсем иными, чем качества отдельных клеток».

Мы берем на себя смелость прервать здесь изложение Ле Бона замечанием: если индивиды в массе образуют единство, то должно существовать что-то, что их связывает, и этим связующим веществом могло бы быть именно то, что характерно для массы. Ле Бон, однако, на этот вопрос не отвечает; он обсуждает только изменение индивида в массе и описывает его в выражениях, которые вполне согласуются с основными предпосылками нашей глубинной психологии.

«Легко установить степень различия между индивидом, принадлежащим к массе, и индивидом изолированным, менее легко вскрыть причины этого различия.

Чтобы хоть приблизительно найти эти причины, нужно прежде всего вспомнить факт, установленный современной психологией, а именно, что не в одной лишь жизни органической, но и в интеллектуальных функциях преобладающую роль играют бессознательные феномены. Сознательная умственная жизнь представляет собой лишь довольно незначительную часть бессознательной душевной жизни. Тончайший анализ, острейшее наблюдение способны обнаружить лишь малое количество сознательных мотивов душевной жизни. Наши сознательные действия исходят из созданного в особенности влиянием наследственности бессознательного субстрата. Субстрат этот содержит в себе бесчисленные следы прародителей, следы, из которых созидается расовая душа. За мотивами наших поступков, в которых мы признаемся, несомненно существуют тайные причины, в которых мы не признаемся, а за ними есть еще более тайные, которых мы даже и не знаем. Большинство наших повседневных поступков есть лишь воздействие скрытых, незамечаемых нами мотивов».

В массе, по мнению Ле Бона, стираются индивидуальные достижения отдельных людей и тем самым исчезает их своеобразие. Расовое бессознательно проступает на первый план, гетерогенное тонет в гомогенном. Мы сказали бы, что сносится, обессиливается психическая надстройка, столь различно развитая у отдельных людей, и обнажается (приводится в действие) бессознательный фундамент, у всех одинаковый.

Таким путем возник бы средний характер массовых индивидов. Ле Бон, однако, находит,

что у этих индивидов наличествуют и новые качества, которыми они не обладали, и ищет причины этого в трех различных моментах.

«Первая из этих причин состоит в том, что в массе, в силу одного только факта своего множества, индивид испытывает чувство неодолимой мощи, позволяющее ему предаться первичным позывам, которые он, будучи одним, вынужден был бы обуздывать. Для обуздания их повода тем меньше, так как при анонимности и, тем самым, и безответственности масс совершенно исчезает чувство ответственности, которое всегда индивида сдерживает».

Появлению новых качеств мы, с нашей точки зрения, придаем меньше значения. Для нас достаточным было бы сказать, что в массе индивид попадает в условия, разрешающие ему устранить вытеснение бессознательных первичных позывов. Эти якобы новые качества, которые он теперь обнаруживает, являются на самом деле как раз выявлением этого бессознательного, в котором ведь в зародыше заключено все зло человеческой души; угасание при этих условиях совести или чувства ответственности нашего понимания не затрудняет. Мы давно утверждали, что зерно так называемой совести — «социальный страх»[1].

«Вторая причина — заражаемость — также способствует проявлению у масс специальных признаков и определению их направленности. Заражаемость есть легко констатируемый, но необъяснимый феномен, который следует причислить к феноменам гипнотического рода, к изучению каковых мы тут же приступим. В толпе заразительно каждое действие, каждое чувство, и притом в такой сильной степени, что индивид очень легко жертвует своим личным интересом в пользу интереса общего. Это — вполне противоположное его натуре свойство, на которое человек способен лишь в качестве составной части массы».

Эту последнюю фразу мы возьмем впоследствии как обоснование для предположения большой значимости.

«Третья и притом важнейшая причина обусловливает у объединенных в массу индивидов особые качества, совершенно противоположные качествам индивида изолированного. Я имею в виду внушаемость, причем упомянутая заражаемость является лишь ее последствием.

Для понимания этого явления уместно восстановить в памяти новые открытия физиологии. Мы теперь знаем, что при помощи разнообразных процедур человека можно привести в такое состояние, что он после потери всей своей сознательной личности повинуется всем внушениям лица, лишившего его сознания своей личности, и что он совершает действия, самым резким образом противоречащие его характеру и навыкам. И вот самые тщательные наблюдения показали, что индивид, находящийся в продолжение некоторого времени в лоне активной массы, впадает вскоре вследствие излучений, исходящих от нее, или по какой-либо другой неизвестной причине — в особое состояние, весьма близкое к «зачарованности», овладевающей загипнотизированным под влиянием гипнотизера... Сознательная личность совершенно утеряна, воля и способность различения отсутствуют, все чувства и мысли ориентированы в направлении, указанном гипнотизером.

Таково, приблизительно, и состояние индивида, принадлежащего к психологической массе. Он больше не сознает своих действий. Как у человека под гипнозом, так и у него известные способности могут быть изъяты, а другие доведены до степени величайшей интенсивности. Под влиянием внушения он в непреодолимом порыве приступит к выполнению определенных действий. И это неистовство у масс еще непреодолимее, чем у загипнотизированного, ибо равное для всех индивидов внушение возрастает в силу взаимодействия.

Следовательно, главные отличительные признаки находящегося в массе индивида таковы: исчезновение сознательной личности, преобладание бессознательной личности, ориентация мыслей и чувств в одном и том же направлении вследствие внушения и заражения, тенденция к безотлагательному осуществлению внушенных идей. Индивид не является больше самим собой, он стал безвольным автоматом».

Я привел эту цитату так подробно, чтобы подтвердить, что Ле Бон действительно признает

---

[1] Известное расхождение между нашим взглядом и взглядом Ле Бона происходит оттого, что его понятие бессознательного не вполне совпадает с понятием, принятым психоанализом. Бессознательное Ле Бона содержит прежде всего глубочайшие признаки расовой души, которая, собственно говоря, не имеет значения для индивидуального психоанализа. Мы, правда, не отрицаем, что зерно «Я» («Оно» — как я позже его назвал), которому принадлежит «архаическое наследие» человеческой души, является бессознательным, но мы, кроме того, выделяем «вытесненное бессознательное», которое образовалось из части этого наследия. Это понимание вытесненного у Ле Бона отсутствует.

состояние индивида в массе состоянием гипнотическим, а не только его с таковым сравнивает. Мы не намереваемся противоречить, но хотим все же подчеркнуть, что последние две причины изменения отдельного человека в массе, а именно: заражаемость и повышенная внушаемость — очевидно, не однородны, так как ведь заражение тоже должно быть проявлением внушаемости. Нам кажется, что и воздействия обоих моментов у Ле Бона недостаточно четко разграничены. Может быть, мы лучше всего истолкуем его высказывания, если отнесем заражение к влиянию друг на друга отдельных членов массы, а явления внушения в массе, равные феноменам гипнотического влияния,— к другому источнику. Но к какому? Тут мы замечаем явный пробел: у Ле Бона не упоминается центральная фигура сравнения с гипнозом, а именно лицо, которое массе заменяет гипнотизера. Но он все же указывает на различие между этим неразъясненным «зачаровывающим» влиянием и тем заражающим воздействием, оказываемым друг на друга отдельными индивидами, благодаря которому усиливается первоначальное внушение.

Приведем еще одну важную точку зрения для суждения о массовом индивиде: «Кроме того, одним лишь фактом своей принадлежности к организованной массе человек спускается на несколько ступеней ниже по лестнице цивилизации. Будучи единичным, он был, может быть, образованным индивидом, в массе он — варвар, то есть существо, обусловленное первичными позывами. Он обладает спонтанностью, порывистостью, дикостью, а также энтузиазмом и героизмом примитивных существ». Затем Ле Бон особенно останавливается на снижении интеллектуальных достижений, происходящем у человека при растворении его в массе[2].

Оставим теперь отдельного человека и обратимся к описанию массовой души в изложении Ле Бона. В нем нет моментов, происхождение и классификация которых затруднила бы психоаналитика. Ле Бон сам указывает нам путь, подтверждая соответствие между душевной жизнью примитивного человека и ребенка.

Масса импульсивна, изменчива и возбудима. Ею почти исключительно руководит бессознательное[3]. Импульсы, которым повинуется масса, могут быть, смотря по обстоятельствам, благородными или жестокими, героическими или трусливыми, но во всех случаях они столь повелительны, что не дают проявляться не только личному интересу, но даже инстинкту самосохранения. Ничто у нее не бывает преднамеренным. Если она и страстно желает чего-нибудь, то всегда ненадолго, она неспособна к постоянству воли. Она не выносит отсрочки между желанием и осуществлением желаемого. Она чувствует себя всемогущей, у индивида в массе исчезает понятие невозможного[4].

Масса легковерна и чрезвычайно легко поддается влиянию, она некритична, неправдоподобного для нее не существует. Она думает образами, порождающими друг друга ассоциативно,— как это бывает у отдельного человека, когда он свободно фантазирует,— не выверяющимися разумом на соответствие с действительностью. Чувства массы всегда весьма просты и весьма гиперболичны. Масса, таким образом, не знает ни сомнений, ни неуверенности[5].

Масса немедленно доходит до крайности, высказанное подозрение сразу же превращается у нее в непоколебимую уверенность, зерно антипатии — в дикую ненависть.

---

[2] Сравни дистихон Шиллера:

Каждый, когда видишь его отдельно,
Как будто умен и разумен,
Но если они in corpore,
То получается дурак.

[3] «Бессознательное» правильно употребляется Ле Боном в смысле описания, где оно обозначает не только одно «вытесненное».

[4] Сравни: Totem und Tabu, III, Animismus, Magie und Allmacht der Gedanken (Ges. Werke, Bd. IX).

В толковании сновидений, которым мы обязаны лучшими познаниями в области бессознательной душевной жизни, мы придерживаемся технического правила не учитывать сомнений и неуверенности при пересказе сновидений и каждый элемент сна рассматривать как одинаково утвержденный. Мы относим колебания и неуверенность к влиянию цензуры, которой подлежит работа сновидения, и полагаем, что сомнение и неуверенность, как критическая работа над сном, в первичных мыслях сновидения отсутствуют. Как содержание, они, как и все остальное, могут, конечно, заключаться в осадках дня, которыми вызвано сновидение. (См.: Traumdeutung, 7. Aufl. 1922, S. 386.)

[5] Дословно: то же повышение всех эмоций до крайности и безмерности свойственно и аффективности ребенка, и мы снова находим это в сновидении. Эту же черту можно наблюдать у ребенка в склонности его к аффекту.

Склонную ко всем крайностям массу и возбуждают тоже лишь чрезмерные раздражения. Тот, кто хочет на нее влиять, не нуждается в логической проверке своей аргументации, ему подобает живописать ярчайшими красками, преувеличивать и всегда повторять то же самое.

Так как масса в истинности или ложности чего-либо не сомневается и при этом сознает свою громадную силу, она столь же нетерпима, как и подвластна авторитету. Она уважает силу, добротой же, которая представляется ей всего лишь разновидностью слабости, руководствуется лишь в незначительной мере. От своего героя она требует силы, даже насилия. Она хочет, чтобы ею владели и ее подавляли, хочет бояться своего господина. Она в основе своей вполне консервативна, у нее глубокое отвращение ко всем новшествам и прогрессу и безграничное благоговение перед традицией.

Для правильного суждения о нравственности масс следует принять во внимание, что при совместном пребывании индивидов в массе у них отпадают все индивидуальные тормозящие моменты и просыпаются для свободного удовлетворения первичных позывов все жестокие, грубые, разрушительные инстинкты, дремлющие в отдельной особи как пережитки первобытных времен. Но под влиянием внушения массы способны и на большое самоотречение, бескорыстие и преданность идеалу. В то время как у изолированного индивида едва ли не единственным побуждающим стимулом является личная польза, в массе этот стимул преобладает очень редко. Можно говорить о повышении нравственного уровня отдельного человека под воздействием массы. Хотя интеллектуальные достижения массы всегда много ниже достижений отдельного человека, ее поведение может как намного превышать уровень индивида, так и намного ему уступать.

Некоторые другие черты в характеристике Ле Бона подтверждают право отождествить массовую душу с душой примитивного человека. У масс могут сосуществовать и согласовываться самые противоположные идеи, без того чтобы из их логического противоречия возник конфликт. То же самое мы находим в бессознательной душевной жизни отдельных людей, детей и невротиков, как это давно доказано психоанализом[6].

Далее, масса подпадает под поистине магическую власть слов, которые способны вызывать в массовой душе страшнейшие бури или же эти бури укрощать. Разумом и доказательствами против определенных слов и формул борьбы не поведешь. Стоит их произнести с благоговением, как физиономии тотчас выражают почтение и головы склоняются. Многие усматривают в них стихийные силы или силы сверхъестественные. Вспомним только о табу имен у примитивных народов, о магических силах, которые заключаются для них в именах и словах[7].

И наконец: массы никогда не знали жажды истины. Они требуют иллюзий, без которых они не могут жить. Ирреальное для них всегда имеет приоритет перед реальным, нереальное влияет на них почти так же сильно, как реальное. Массы имеют явную тенденцию не видеть между ними разницы.

---

[6] Амбивалентные эмоциональные переживания маленького ребенка к близким ему людям могут долгое время сосуществовать, причем выражение одного из них не мешает выражению противоположного. Если, наконец, все же возникает конфликт, то он разрешается тем, что ребенок меняет объект и переносит одно из амбивалентных душевных движений на другое лицо. Из истории развития невроза у взрослого человека мы также можем узнать, что подавленное душевное переживание часто долгое время продолжает жить в бессознательных и даже сознательных фантазиях, содержание которых, конечно, прямо противоположно доминирующему стремлению, причем эта противоположность не вызывает, однако, активного противодействия «Я» к тому, что было им отброшено. Это «Я» часто довольно долго потворствует фантазии. Но затем внезапно, обычно вследствие повышения аффективного характера фантазии, конфликт между фантазией и «Я» разгорается со всеми своими последствиями.

В процессе эволюции от детства к зрелости вообще происходит все углубляющаяся интеграция личности, объединение отдельных, независимо друг от друга развивающихся импульсов первичных позывов и целеустремлений. Аналогичный процесс давно знаком нам в области сексуальной жизни, как объединение всех сексуальных первичных позывов в конечную генитальную организацию (см.: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, 1905, Ges. Werke, Bd. V.). Многочисленные, хорошо знакомые нам примеры — естествоиспытатели, продолжающие верить в Библию, и др.— подтверждают нам, что в процессе создания единства «Я» могут происходить те же нарушения, что и в либидо. Различные возможности позднейшего распада «Я» представляют собой отдельную тему психопатологии.

[7] См.: "Totem und Tabu".

Это преобладание жизни фантазии, а также иллюзии, создаваемой неисполнившимся желанием, определяет, как мы утверждаем, психологию неврозов. Мы нашли, что для невротиков существенна не обычная объективная, а психическая реальность. Истерический симптом основывается на фантазии, а не на повторении действительного переживания, невротическая навязчивая идея сознания вины — на злом намерении, никогда не дошедшем до осуществления. Да, как во сне и под гипнозом, проверка на реальность в душевной деятельности массы отступает перед интенсивностью аффективных, порожденных желанием импульсов.

Мысли Ле Бона о вождях масс изложены менее исчерпывающим образом, и закономерности остаются недостаточно выясненными. Он думает, что как только живые существа собраны воедино в определенном числе, все равно, будь то стадо животных или человеческая толпа, они инстинктивно ставят себя под авторитет главы. Масса — послушное стадо, которое не в силах жить без господина. У нее такая жажда подчинения, что она инстинктивно подчиняется каждому, кто назовет себя ее властелином.

Хотя потребность массы идет вождю навстречу, он все же должен соответствовать этой потребности своими личными качествами. Он должен быть сам захвачен глубокой верой (в идею), чтобы пробудить эту веру в массе; он должен обладать сильной импонирующей волей, которую переймет от него безвольная масса. Далее, Ле Бон обсуждает разновидности вождей и средства, которыми они влияют на массы. В общем, он считает, что вожди становятся влиятельными благодаря тем идеям, к которым сами они относятся фанатически.

Этим идеям, как и вождям, он приписывает помимо этого таинственную, неотразимую власть, называемую им «престижем». Престиж есть своего рода господство, которое возымели над нами индивид, деяние или идея. Оно парализует всю нашу способность к критике и исполняет нас удивлением и уважением. Оно вызывает, очевидно, чувство, похожее на завороженность гипноза.

Ле Бон различает приобретенный, или искусственный, и личный престиж. Первый, в случае людей, присваивается благодаря имени, богатству, репутации, в случае же воззрений, художественных произведений и т. п.— посредством традиции. Так как во всех случаях это касается прошлого, то мало поможет пониманию этого загадочного влияния. Личным престижем обладают немногие люди, и благодаря ему они делаются вождями. Престиж подчиняет им всех и как бы под действием волшебных чар. Каждый престиж зависит, однако, от успеха и теряется после неудач.

У нас нет впечатления, что роль вождей и ударение на престиж приведены у Ле Бона в надлежащее соответствие с блестяще им выполненной характеристикой массовой души.

Другие оценки коллективной душевной жизни

Мы воспользовались данной Ле Боном характеристикой в качестве введения, так как она в подчеркивании бессознательной душевной жизни в столь большой мере совпадает со взглядами нашей собственной психологии. Но теперь нужно добавить, что, в сущности, ни одно утверждение этого автора не содержит ничего нового. Все, что он говорит отрицательного и дискредитирующего о проявлениях массовой души, так же определенно и так же враждебно говорили еще до него другие и повторяется в том же духе с древнейших времен мыслителями, государственными деятелями и поэтами[8]. Оба тезиса, содержащие наиболее важные взгляды Ле Бона, а именно — о торможении коллективом интеллектуальной деятельности и о повышении в массе аффективности — были незадолго до того сформулированы Зигеле[9]. В сущности, лично Ле Бону принадлежит только его точка зрения на бессознательное и сравнение с душевной жизнью первобытных людей, но и на эту тему неоднократно высказывались до него и другие.

Более того: описание и оценка массовой души Ле Боном и другими весьма часто подвергались критике. Нет сомнения, что они правильно наблюдали все вышеописанные феномены массовой души, однако можно заметить и другие, как раз противоположно действующие проявления массообразования, приводящие нас к гораздо более высокой оценке массовой души.

Ведь и Ле Бон готов был признать, что нравственный облик массы в иных случаях бывает

---

[8] Сравни текст и библиографию "Die Psychologie der Kollektivitäten" von B. Kraškovic jun. aus dem Kroatischen übersetzt von Siegmund von Posavec. Vukovar, 1915.

[9] См.: Walter Möde: "Die Massen — und Sozialpsychologie im kritischen Überblick". Zeitschrift für pädagogische Psychologie und experimentelle Pädagogik von Memann und Schreibner, XVI, 1915.

выше, чем нравственность составляющих ее индивидов, и что только совокупность людей способна к высокому бескорыстию и преданности.

«Личная выгода является едва ли не единственной побудительной причиной у изолированного индивида, однако у массы она преобладает весьма редко».

Другие заявляют, что, в сущности, только общество является тем, что предписывает человеку нормы его нравственности, отдельный же человек, как правило, от этих высоких требований каким-то образом отстает. Еще и другое: при исключительных обстоятельствах в коллективности возникает энтузиазм, благодаря которому совершены замечательнейшие массовые подвиги.

Что касается интеллектуальных достижений, то все же продолжает оставаться неоспоримым, что великие решения мыслительной работы, чреватые последствиями открытия и разрешение проблем возможны лишь отдельному человеку, трудящемуся в уединении. Но и массовая душа способна на гениальное духовное творчество, и это прежде всего доказывает сам язык, а также народная песня, фольклор и другое. И, кроме того, остается нерешенным, насколько мыслитель или поэт обязан стимулам, полученным им от массы, среди которой он живет, и не является ли он скорее завершителем духовной работы, в которой одновременно участвовали и другие.

Ввиду этой полной противоречивости может показаться, что работа массовой психологии не должна увенчиваться результатами. А между тем есть обнадеживающие моменты, которые нетрудно найти. Вероятно, в понятие «масс» были включены весьма различные образования, которые нуждаются в разграничении. Данные Зигеле, Ле Бона и других относятся к массам недолговечного рода, т. е. к таким, которые быстро скучиваются из разнородных индивидов, объединяемых каким-нибудь преходящим интересом. Совершенно очевидно, что на работы этих авторов повлияли характеры революционных масс, особенно времен Великой французской революции. Противоположные утверждения исходят из оценки тех устойчивых масс или общественных образований, в которых люди живут, которые воплощаются в общественных учреждениях. Массы первого рода являются как бы надстройкой над массами второго рода, подобно кратким, но высоким морским волнам над длительной мертвой зыбью.

Мак Дугалл в своей книге "The Group Mind"[10] исходит из этого вышеупомянутого противоречия и находит его разрешение в организационном моменте. В простейшем случае — говорит он — масса (group) вообще не имеет никакой или почти никакой организации. Он называет такую массу толпой (crowd). Однако признает, что толпа людская едва ли может образоваться без того, чтобы в ней не появились хотя бы первые признаки организации, и что как раз у этих простейших масс особенно легко заметить некоторые основные факты коллективной психологии (с. 22). Для того чтобы из случайно скученных членов людской толпы образовалось нечто вроде массы в психологическом смысле, необходимо условие, чтобы эти отдельные единицы имели между собой что-нибудь общее: общий интерес к одному объекту, аналогичную при известной ситуации душевную направленность и, вследствие этого, известную степень способности влиять друг на друга (some degree of reciprocal influence between the members of the group) (с. 23). Чем сильнее это духовное единство (this mental homogeneity), тем легче из отдельных людей образуется психологическая масса и тем более наглядны проявления «массовой души».

Самым удивительным и вместе с тем важным феноменом массы является повышение аффективности, вызванное в каждом отдельном ее члене (exaltation or intensification of emotion) (с. 24). Можно сказать, по мнению Мак Дугалла, что аффекты человека едва ли дорастают до такой силы, как это бывает в массе, а, кроме того, для участников является наслаждением так безудержно предаваться своим страстям, при этом растворяясь в массе, теряя чувство своей индивидуальной обособленности. Мак Дугалл объясняет эту захваченность индивидов в общий поток особым "principle of direct induction of emotion by way of the primitive sympathetic response" (с. 25), т. е. уже знакомым нам эмоциональным заражением. Факт тот, что наблюдаемые признаки состояния аффекта способны автоматически вызвать у наблюдателя тот же самый аффект. Это автоматическое принуждение тем сильнее, чем больше количество лиц, в которых одновременно наблюдается проявление того же аффекта. Тогда замолкает критическая способность личности, и человек отдается аффекту. Но при этом он повышает возбуждение у тех, кто на него повлияли, и таким образом аффективный заряд отдельных лиц повышается взаимной индукцией. При этом возникает несомненно

[10] Cambridge, 1920.

нечто вроде вынужденности подражать другим, оставаться в созвучии с «множеством». У более грубых и элементарных чувств наибольшие перспективы распространяться в массе именно таким образом (с. 39).

Этому механизму возрастания аффекта благоприятствуют и некоторые другие исходящие от массы влияния. Масса производит на отдельного человека впечатление неограниченной мощи и непреодолимой опасности. На мгновение она заменяет все человеческое общество, являющееся носителем авторитета, наказаний которого страшились и во имя которого себя столь ограничивали. Совершенно очевидна опасность массе противоречить, и можно себя обезопасить, следуя окружающему тебя примеру, то есть иной раз даже «по-волчьи воя». Слушаясь нового авторитета, индивид может выключить свою прежнюю «совесть», предавшись при этом соблазну услады, безусловно испытываемой при отбрасывании торможения. Поэтому не столь уж удивительно, если мы наблюдаем человека, в массе совершающего или приветствующего действия, от которых он в своих привычных условиях отвернулся бы. Мы вправе надеяться, что благодаря этим наблюдениям рассеем тьму, обычно окутывающую загадочное слово «внушение».

Мак Дугалл (с. 41) не оспаривает тезиса о коллективном снижении интеллекта масс. Он говорит, что более незначительные интеллекты снижают более высокие до своего уровня. Деятельность последних затруднена, так как нарастание аффективности вообще создает неблагоприятные условия для правильной духовной работы; имеет влияние и то, что отдельный человек запуган массой и его мыслительная работа не свободна; а кроме того, в массе понижается сознание ответственности отдельного человека за свои действия.

Окончательное суждение о психической деятельности простой «неорганизованной» массы у Мак Дугалла не более благосклонно, чем у Ле Бона. Такая масса (с. 45) — крайне возбудима, импульсивна, страстна, неустойчива, непоследовательна и нерешительна и притом в своих действиях всегда готова к крайностям, ей доступны лишь более грубые страсти и более элементарные чувства, она чрезвычайно поддается внушению, рассуждает легкомысленно, опрометчива в суждениях и способна воспринимать лишь простейшие и наименее совершенные выводы и аргументы, массу легко направлять и легко ее потрясти, она лишена самосознания, самоуважения и чувства ответственности, но дает сознанию собственной мощи толкать ее на такие злодеяния, каких мы можем ожидать лишь от абсолютной безответственной власти. Она ведет себя скорее как невоспитанный ребенок или как оставшийся без надзора страстный дикарь, попавший в чуждую для него обстановку; в худших случаях ее поведение больше похоже на поведение стаи диких животных, чем на поведение человеческих существ.

Так как Мак Дугалл противопоставляет поведение высокоорганизованной массы описанному выше, нам будет чрезвычайно интересно, в чем же состоит эта организация и какими моментами она создается. Автор насчитывает пять таких "principal conditions" поднятия душевной жизни массы на более высокий уровень.

Первое основное условие — известная степень постоянства состава массы. Оно может быть материальным или формальным. Первый случай — если те же лица остаются в массе более продолжительное время, второй — если внутри самой массы создаются известные должности, на которые последовательно назначаются сменяющие друг друга лица.

Второе условие в том, чтобы отдельный человек массы составил себе определенное представление о природе, функциях, достижениях и требованиях массы, чтобы таким образом у него создалось эмоциональное отношение к массе как целому.

Третье — чтобы масса вступила в отношения с другими сходными, но во многих случаях и отличными от нее массовыми образованиями, чтобы она даже соперничала с ними.

Четвертое — наличие в массе традиций, обычаев и установлений, особенно таких, которые касаются отношений членов массы между собой.

Пятое — наличие в массе подразделений, выражающихся в специализации и дифференциации работы каждого отдельного человека.

Согласно Мак Дугаллу, осуществление этих условий устраняет психические дефекты образования массы. Защита против снижения коллективом достижений интеллигенции — в отстранении массы от решения интеллектуальных заданий и в передаче их отдельным лицам.

Нам кажется, что условие, которое Мак Дугалл называет «организацией» массы, с бóльшим основанием можно было бы описать иначе. Задача состоит в том, чтобы придать массе именно те качества, которые были характерны для отдельного индивида и были потушены у него

при включении в массу. Ведь у индивида вне массы было свое постоянство и самосознание, свои традиции и привычки, своя рабочая производительность и свое место; он держался обособленно от других и с ними соперничал. Это своеобразие он потерял на некоторое время своим включением в «не организованную» массу. Если признать целью развития в массе качеств отдельного индивида, то невольно припоминается содержательное замечание В. Троттера[11], который в тенденции к образованию масс видит биологическое продолжение многоклеточности всех высших организмов[12].

Внушение и либидо

Мы исходили из основного факта, что в отдельном индивиде, находящемся в массе, под ее влиянием часто происходят глубокие изменения его душевной деятельности. Его аффективность чрезвычайно повышается, а его интеллектуальные достижения заметно понижаются, и оба процесса происходят, по-видимому, в направлении уравнения себя с другими массовыми индивидами. Этот результат может быть достигнут лишь в том случае, если индивид перестанет тормозить свойственные ему первичные позывы и откажется от удовлетворения своих склонностей привычным для него образом. Мы слышали, что эти часто нежелательные последствия хотя бы частично могут быть устранены более высокой «организацией» массы, но это не опровергает основного факта массовой психологии — обоих тезисов о повышении аффектов и снижении мыслительной работы в примитивной массе. Нам интересно найти психологическое объяснение душевного изменения, происходящего в отдельном человеке под влиянием массы.

Рациональные моменты, как, например, вышеупомянутая запуганность отдельного человека, т. е. действие его инстинкта самосохранения, очевидно, не покрывают наблюдаемых феноменов. Авторы по социологии и массовой психологии предлагают нам обычно в качестве объяснения одно и то же, хотя иногда под сменяющими друг друга названиями, а именно: магическое слово *«внушение»*. Тард назвал его *«подражанием»*, но мы больше соглашаемся с автором, который поясняет, что подражание включено в понятие внушения и представляет собой лишь его следствие[13]. Ле Бон все непонятное в социальных явлениях относит к действию двух факторов: к взаимному внушению отдельных лиц и к престижу вождей. Но престиж опять-таки проявляется лишь в способности производить внушение. Следуя Мак Дугаллу, мы одно время думали, что его принцип «первичной индукции аффекта» делает излишним принятие факта внушения. Но при дальнейшем рассмотрении мы ведь должны убедиться, что этот принцип возвращает нас к уже известным понятиям «подражания» или «заражения», только с определенным подчеркиванием аффективного момента. Нет сомнения, что в нас имеется тенденция впасть в тот аффект, признаки которого мы замечаем в другом человеке, но как часто мы с успехом сопротивляемся этой тенденции, отвергаем аффект, как часто реагируем совсем противоположным образом? Так почему же мы, как правило, поддаемся этому заражению в массе? Приходится опять-таки сказать, что это внушающее влияние массы; оно принуждает нас повиноваться тенденции подражания, оно индуцирует в нас аффект. Впрочем, читая Мак Дугалла, мы и вообще никак не можем обойтись без понятия внушения. И он, и другие повторяют, что массы отличаются особой внушаемостью.

Все вышесказанное подготовляет утверждение, что внушение (вернее, восприятие внушения) является далее неразложимым прафеноменом, основным фактом душевной жизни человека. Так считал и Бернгейм, изумительное искусство которого я имел случай наблюдать в 1889 году. Но и тогда я видел глухое сопротивление этой тирании внушения. Когда больной сопротивлялся и на него кричали: «Да что же вы делаете? Vous vous contresuggestionnez", то я говорил себе, что это явная несправедливость и насилие. Человек, конечно, имеет право на противовнушение, если его пытаются подчинить путем внушения. Мой протест принял затем форму возмущения против того, что внушение, которое все объясняет, само должно быть от объяснений отстранено. По поводу внушения я повторял давний шутливый вопрос[14]:

---

[11] "Instincts of the Herd in Peace and War", London, 1916.

[12] В противоположность Гансу Кельзену (Imago, VIII/2, 1922), я не могу согласиться с тем, что — как он утверждает в своей во всем прочем разумной и проницательной критической статье — признание в «массовой душе» организации означает ее ипостасирование, то есть признание ее независимости от происходящих в индивиде душевных процессов.

[13] Brugeilles, L'essence du phénomène social: la suggestion. Revue philosophique XXV, 1913.

[14] Konrad Richter. Der deutsche St. Christoph. Berlin, 1896. Acta Germanica Y, I.

Христофор несет Христа,
А Христос — весь мир,
Скажи-ка, а куда
Упиралась Христофора нога?
Christophorus Christum, sed Christus sustulit orbem:
Constiterit pedibus dic ubi Cristophorus?

Когда теперь, после почти тридцатилетнего перерыва, я снова обращаюсь к загадке внушения, то нахожу, что ничего тут не изменилось. Утверждая это, я ведь имею право не учитывать одно исключение, доказывающее как раз влияние психоанализа. Я вижу, что сейчас прилагают особые усилия, чтобы правильно сформулировать понятие внушения, т. е. общепринятое значение этого слова[15]; это отнюдь не излишне, так как оно все чаще употребляется в расширенном значении и скоро будет обозначать любое влияние; в английском языке, напр., "to suggest, suggestion" соответствует нашему «настоятельно предлагать» и нашему «толчок к чему-нибудь». Но до сих пор не дано объяснения о сущности «внушения», т. е. о тех условиях, при которых влияние возникает без достаточных логических обоснований. Я мог бы подкрепить это утверждение анализом литературы за последние тридцать лет, но надобность в этом отпадает, так как мне стало известным, что подготовляется к изданию обширный труд, ставящий себе именно эту задачу.

Вместо этого я сделаю попытку применить для уяснения массовой психологии понятие *либидо,* которое сослужило нам такую службу при изучении психоневрозов.

Либидо есть термин из области учения об аффективности. Мы называем так энергию тех первичных позывов, которые имеют дело со всем тем, что можно обобщить понятием любви. Мы представляем себе эту энергию как количественную величину,— хотя в настоящее время еще неизмеримую. Суть того, что мы называем любовью, есть, конечно, то, что обычно называют любовью и что воспевается поэтами,— половая любовь с конечной целью полового совокупления. Мы, однако, не отделяем всего того, что вообще в какой-то мере связано с понятием любви, т. е., с одной стороны,— любовь к себе, с другой стороны — любовь родителей, любовь детей, дружбу и общечеловеческую любовь, не отделяем и преданности конкретным предметам или абстрактным идеям. Наше оправдание в том, что психоанализ научил нас рассматривать все эти стремления как выражение одних и тех же побуждений первичных позывов, влекущих два пола к половому совокуплению, при иных обстоятельствах от сексуальной цели оттесняемых или на пути к ее достижению приостанавливаемых, в конечном же итоге всегда сохраняющих свою первоначальную природу в степени, достаточной для того, чтобы обнаруживать свое тождество (самопожертвование, стремление к сближению).

Мы, таким образом, думаем, что словом «любовь» в его многообразных применениях язык создал вполне оправданное обобщение и что мы с успехом можем применять это слово в наших научных обсуждениях и повествованиях. Принятием этого решения психоанализ вызвал бурю возмущения, как если бы он был повинен в кощунственном нововведении. А между тем этим «расширенным» пониманием любви психоанализ не создал ничего оригинального. В своем происхождении, действии и отношении к половой любви «Эрос» Платона совершенно конгруэнтен нашему понятию любовной силы психоаналитического либидо. В частности, это доказали Нахмансон и Пфистер[16], а когда апостол Павел в знаменитом Послании к Коринфянам превыше всего прославляет любовь, он понимает ее, конечно, именно в этом «расширенном» смысле[17], из чего следует, что люди не всегда серьезно относятся к своим великим мыслителям, даже якобы весьма ими восхищаясь.

Эти первичные любовные позывы психоанализ a potiori и с момента их возникновения называет первичными сексуальными позывами. Большинство «образованных» восприняло такое наименование как оскорбление и отомстило за это, бросив психоанализу упрек в «пансексуализме». Кто видит в сексуальном нечто постыдное и унизительное для человеческой природы, волен, конечно, пользоваться более аристократическими выражениями — эрос и эротика. Я бы и сам с самого начала мог так поступить, избегнув таким образом

[15] Мак Дугалл в "Journal of Neurology and Psychopathology", Vol. N 1, May 1920: A note on suggestion.

[16] Nachmansohn "Freuds Libidotheorie verglichen mit der Eroslehre Platos". Intern. Zeitschr. f. Psychoanalyse. III, 1915, Pfister, ibid., VII, 1921.

[17] «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая или кимвал бряцающий».

множества упреков. Но я не хотел этого, так как я, по мере возможности, избегаю робости. Никогда не известно, куда таким образом попадешь. Сначала уступишь на словах, а постепенно и по существу. Я не могу согласиться с тем, что стыд перед сексуальностью — заслуга; ведь греческое слово эрос, которому подобает смягчить предосудительность, есть не что иное, как перевод нашего слова любовь; и, наконец, тот, на кого работает время, может уступок не делать.

Итак, мы попытаемся начать с предпосылки, что любовные отношения (выражаясь безлично — эмоциональные связи) представляют собой также и сущность массовой души. Вспомним, что авторы о таковых не говорят. То, что им бы соответствовало, очевидно скрыто за ширмой — перегородкой — внушения. Наши ожидания пока основываются на двух мимолетных мыслях. Во-первых, что масса, очевидно, объединяется некоею силой. Но какой же силе можно скорее всего приписать это действие, как не эросу, все в мире объединяющему? Во-вторых, когда отдельный индивид теряет свое своеобразие и позволяет другим на себя влиять, в массе создается впечатление, что он делает это, потому что в нем существует потребность быть скорее в согласии с другими, а не в противоборстве, т. е., может быть, все-таки «из любви» к ним.

Две искусственные массы: церковь и войско

Припомним из морфологии масс, что можно наблюдать очень различные виды, а также противоположные направления в развитии масс. Есть очень текучие массы и в высшей степени постоянные; гомогенные, состоящие из однородных индивидов, и не гомогенные; естественные и искусственные, которым для сплоченности нужно также внешнее принуждение; примитивные и высокоорганизованные, с четкими подразделениями. По некоторым основаниям — понимание которых пока неясно — мы хотели бы особо отметить различие, на которое другие авторы обращали, пожалуй, слишком мало внимания; я имею в виду различие между массами, где вождь отсутствует, и массами, возглавляемыми вождями. В противоположность обыкновению, мы начнем наше исследование не с относительно простых, а с высокоорганизованных, постоянных, искусственных масс. Наиболее интересными примерами таких массовых образований являются церковь, объединение верующих, и армия, войско.

И церковь, и войско представляют собой искусственные массы, т. е. такие, где необходимо известное внешнее принуждение, чтобы удержать их от распадения[18] и задержать изменения их структуры. Как правило, никого не спрашивают или никому не предоставляют выбора, хочет ли он быть членом такой массы или нет; попытка выхода обычно преследуется или строго наказывается, или же выход связан с совершенно определенными условиями. Нас в настоящий момент совсем не интересует, почему именно эти общественные образования нуждаются в такой особой охране. Нас привлекает лишь то, что в этих высокоорганизованных, тщательно защищенных от распада массах с большой отчетливостью выявляются известные взаимоотношения, которые гораздо менее ясны в других.

В церкви (мы с успехом можем взять для примера католическую церковь), как и в войске,— как бы различны они ни были в остальном — культивируется одно и то же обманное представление (иллюзия), а именно, что имеется верховный властитель (в католической церкви Христос, в войске — полководец), каждого отдельного члена массы любящий равной любовью. На этой иллюзии держится все; если ее отбросить, распадутся тотчас же, поскольку это допустило бы внешнее принуждение, как церковь, так и войско. Об этой равной любви Христос заявляет совершенно определенно: «Что сотворите единому из малых сил, сотворите Мне». К каждому члену этой верующей массы Он относится как добрый старший брат, является для них заменой отца. Все требования, предъявляемые отдельным людям, являются выводом из этой любви Христовой. Церковь проникнута демократическим духом именно потому, что перед Христом все равны, все имеют равную часть Его любви. Не без глубокого основания подчеркивается сходство церкви с семьей и верующие называют себя братьями во Христе, т. е. братьями по любви, которую питает к ним Христос. Нет никакого сомнения, что связь каждого члена церкви с Христом является одновременно и причиной связи между членами массы. Подобное относится и к войску; полководец — отец, одинаково любящий всех своих солдат, и поэтому они сотоварищи. В смысле структуры войско отличается от церкви тем, что состоит из ступенчатого построения масс. Каждый капитан в то же

[18] Качества «стабильности» и «искусственности» у масс, по-видимому, совпадают или, по крайней мере, тесно связаны друг с другом.

время и полководец, и отец своей роты, каждый фельдфебель — своего взвода. Правда, и церковь выработала подобную иерархию, но она не играет в ней той же экономической роли, так как за Христом можно признать больше осведомленности и озабоченности об отдельном человеке, чем за полководцем-человеком.

Против этого понимания либидинозной структуры армии нам, конечно, по праву возразят, что здесь не отводится места идеям отечества, национальной славы и другим, столь важным для спаянности армии. Мы отвечаем, что это иной, не столь простой случай объединения в массу, и, как показывают примеры великих военачальников — Цезаря, Валленштейна и Наполеона,— такие идеи для прочности армии не обязательны. О возможной замене вождя вдохновляющей идеей и соотношениях между обоими мы коротко скажем ниже. Пренебрежение к этому либидинозному фактору в армии даже в том случае, если действенным является не он один,кажется нам не только теоретическим недостатком, но и практической опасностью. Прусский милитаризм, который был столь же непсихологичен, как и немецкая наука, может быть, убедился в этом в Великую Мировую Войну. Военные неврозы, разложившие германскую армию, признаны по большей части выражением протеста отдельного человека против роли, которая отводилась ему в армии. Согласно сообщениям Э. Зиммеля[19], можно утверждать, что среди причин, вызывавших заболевания, наиболее частой было черствое обращение начальников с рядовым человеком из народа. При лучшей оценке этого требования либидо, не столь легко заставили бы, очевидно, в себя поверить невероятные обещания четырнадцати пунктов, сделанные американским президентом, и великолепный инструмент не сломался бы в руках германских военных «искусников».

Отметим, что в этих двух искусственных массах каждый отдельный человек либидинозно связан, с одной стороны, с вождем (Христом, полководцем), а с другой стороны — с другими массовыми индивидами. Каково взаимоотношение этих двух связей, однородны ли они и равноценны, и как их следовало бы описать психологически — будет делом дальнейшего исследования. Но мы осмеливаемся уже теперь слегка упрекнуть других авторов за недооценку значения вождя для психологии масс. Наш собственный выбор первого объекта исследования поставил нас в гораздо более выгодное положение. Нам кажется, что мы стоим на правильном пути, который может разъяснить главное явление массовой психологии — несвободу в массе отдельного человека. Если каждый отдельный индивид в такой широкой степени эмоционально связан в двух направлениях, то из этого условия нам нетрудно будет вывести наблюдаемое изменение и ограничение его личности.

Сущностью массы являются ее либидинозные связи, на это указывает и феномен паники, который лучше всего изучать на военных массах. Паника возникает, когда масса разлагается. Характеристика паники в том, что ни один приказ начальника не удостоивается более внимания и каждый печется о себе, с другими не считаясь. Взаимные связи прекратились, и безудержно вырывается на свободу гигантский бессмысленный страх. Конечно, и здесь легко возразить, что происходит как раз обратное: страх возрос до такой степени, что оказался сильнее всех связей и забот о других. Мак Дугалл (с. 24) даже приводит момент паники (правда, не военной) как образец подчеркнутого им повышения аффектов через заражение (primary induction). Но здесь этот рациональный способ объяснения совершенно ошибочен. Ведь нужно объяснить, почему именно страх столь гигантски возрос. Нельзя взваливать вину на степень опасности, так как та же армия, теперь охваченная паникой, безукоризненно противостояла подобной и даже большей опасности; именно в этом и состоит сущность паники, что она непропорциональна грозящей опасности, часто вспыхивая по ничтожнейшему поводу. Если в момент панического страха отдельный индивид начинает печься только лишь о себе самом, то этим он доказывает, что аффективные связи, до этого для него опасность снижавшие, прекратились. Теперь, когда он с опасностью один на один, он, конечно, оценивает ее выше. Суть, следовательно, в том, что панический страх предполагает ослабление либидинозной структуры массы и вполне оправданно на это ослабление реагирует, а никак не наоборот, т. е. что будто бы либидинозные связи массы гибнут от страха перед опасностью.

Эти замечания отнюдь не противоречат утверждению, что страх в массе возрастает до чудовищных размеров вследствие индукции (заражения). Точка зрения Мак Дугалла безусловно справедлива для случая, когда сама опасность реально велика и когда масса не связана сильными эмоциями. Как пример можно привести пожар в театре или другом увеселе-

[19] Kriegsneurosen und "Psychisches Trauma", 'München, 1918.

тельном месте. Для нас же важен приведенный пример, когда воинская часть охватывается паникой, а между тем опасность не больше привычной и до этого неоднократно этой же воинской частью стойко переносилась. Нельзя ожидать, что употребление слова «паника» установлено четко и ясно. Иногда так называют всякий массовый страх, а иногда страх отдельного человека, если этот страх переходит все пределы, а часто это название применяется в том случае, если вспышка страха поводом не оправдана. Если взять слово «паника» в смысле массового страха, можно установить широкую аналогию. Страх у индивида вызывается или размерами опасности, или прекращением эмоциональных связей (либидинозной зараженности). Последнее есть случай невротического страха[20]. Таким же образом паника возникает при усилении грозящей всем опасности или из-за прекращения объединяющих массу эмоциональных связей, и этот последний случай аналогичен невротическому страху (ср. глубокую по мысли, но несколько фантастическую статью Бэла фон Фелседь "Panik und Pancomplex", "Imago", Yi, 1920).

Если согласиться с Мак Дугаллом /ib/, считающим панику одним из самых четких результатов "group mind", приходишь к парадоксу, что эта массовая душа в одном из самых разительных своих проявлений самое себя уничтожает. Не может быть сомнения, что паника означает разложение массы. Следствием же является прекращение всякого учета чужих интересов, обычно делающегося отдельными членами массы по отношению друг к другу. [...]

Не так легко наблюдать разложение религиозной массы. Недавно мне попался английский роман "When it was dark", написанный католиком и рекомендованный мне лондонским епископом. Возможность такого разложения и его последствия описываются весьма искусно и, на мой взгляд, правдиво. Перенося нас в далекое прошлое, роман повествует, как заговорщикам, врагам имени Христова и христианской веры, удается якобы обнаружить в Иерусалиме гробницу со словами Иосифа Аримафейского, сознающегося, что из благоговейных побуждений на третий день после погребения он тайно извлек тело Христа из гроба и похоронил именно здесь. Этим раз навсегда покончено с верой в Воскресение Христа и Его божественную природу, а влечет это археологическое открытие за собой потрясение всей европейской культуры и чрезвычайное возрастание всякого рода насилий и преступлений, что проходит лишь с раскрытием заговора фальсификатора.

При этом предполагаемом разложении религиозной массы обнаруживается не страх, для которого нет повода, а жестокие и враждебные импульсы к другим людям, что раньше не могло проявляться, благодаря равной ко всем любви Христа[21]. Однако вне этой связи взаимной любви и во времена Царства Христова стоят те индивиды, которые не принадлежат к общине верующих, которые Христа не любят и Им не любимы; поэтому религия, хотя она и называет себя религией любви, должна быть жестокой и черствой к тем, кто к ней не принадлежит. В сущности, ведь каждая религия является такой религией любви по отношению ко всем, к ней принадлежащим, и каждая религия склонна быть жестокой и нетерпимой к тем, кто к ней не принадлежит. Не нужно, как бы трудно это ни было в личном плане, слишком сильно упрекать за это верующих; в данном случае психологически гораздо легче приходится неверующим и равнодушным. Если в наше время эта нетерпимость и не проявляется столь насильственно и жестоко, как в минувших столетиях, то все же едва ли можно увидеть в этом смягчение человеческих нравов. Скорее всего следует искать причину этого в неопровержимом ослаблении религиозных чувств и зависящих от них либидинозных связей. Если вместо религиозной появится какая-либо иная связь, объединяющая массу, как это сейчас, по-видимому, удается социализму, в результате возникнет та же нетерпимость к внестоящим, как и во времена религиозных войн, и если бы разногласия научных воззрений могли когда-нибудь приобрести для масс подобное же значение, и такая мотивировка увенчалась бы тем же результатом.

Публикация Е. Левина

[20] См. Vorlesungen XXV. (Ges. Werke, Bd. XI).

[21] Сравни объяснение подобных феноменов после потери правителем авторитета у П. Федерна — "Die vateriose Gesellschaft", Wien, 1919.

Разборы и размышления

Лев Рошаль

«Что касается мужской половой сферы, то...»

Подобно тому как первобытный человек может ожить в каждом индивиде, так из любой человеческой толпы может быть воссоздана первобытная орда.

З. Фрейд

Так вот: что касается мужской половой сферы, то дело тут, видите ли, в шляпе. Да-да, милые замужние дамы и едва только расцветающие прелестные барышни, дело именно в шляпе. Ибо, если она, да еще с несколько выгнутой вверх тульей и не совсем равномерно свешивающимися полями, совершенно беспричинно является в ваших сновидениях, то вам, наверное, небезынтересно будет узнать — хотя бы ради снятия возникающего при пробуждении недоумения, а может, и некоторой смущающей тревоги,— что говорил на сей счет почти сотню лет назад венский профессор Фрейд и повторяет сегодня в фильме «Толкование сновидений» Сергей Юрский, произнося за кадром тактичным, интеллигентным, *умным* голосом фрейдовские тексты.

Не как ученый-философ, а именно как доктор, как каждодневно практикующий врач, старающийся избавить своих пациентов от разного рода психический фобий, Фрейд участливо и спокойно объяснил обратившейся к нему женщине необъяснимое появление в ее сновидении шляпы столь странной формы: «Шляпа, по всей видимости,— мужской половой орган с поднятой средней частью и двумя свешивающимися боковыми». Ее же осторожный вопрос, на который она не сразу решилась, относительно того, у всех ли мужчин, как у ее мужа, одно яйцо ниже другого, лишь подтвердил, по мнению профессора, справедливость данного толкования шляпы с не просто свешивающимися полями, а свешивающимися неравномерно. В результате тревога дамы, видимо, рассеялась, ибо, как вспоминает в картине австрийский чудодей-психоаналитик голосом нашего актера, «все толкование охотно принимается ею».

Правда, поставленный встык с этим закадровым толкованием очаровательный хроникальный кадр начала века с неторопливо поворачивающейся в нашу сторону женщиной в непостижимо огромной, похожей на гигантский торт шляпе в первое мгновение подбивает на вопрос, какие же шляпы снятся нашим милым дамам и прелестным барышням сегодня?

Однако добрый профессор тут же рассеивает и нашу тревогу, объяснив в фильме, что дело хоть и в шляпе, но отнюдь не в ее размерах. Более того, при некоторых иных сновиденческих ситуациях и измененных формах шляпа может символизировать женский половой орган. Так же, впрочем, как ящики, шкафы, жестянки, коробки. А все продолговатые и острые предметы, палки, трости, кинжалы, пики, как вы уже, наверное, и сами догадались, соответствуют, по утверждению доктора Фрейда, половой сфере мужчин.

Не говоря уже о галстуках.

Да-да, милостивые господа, уважаемые джентльмены, юноши, обдумываю-

---

«Толкование сновидений»
Сценарий С. Винокура. Режиссер А. Загданский. Оператор В. Гуевский. Звукооператор В. Щиголь. «Киевнаучфильм», при участии Австрийского телевидения (ORF) и В/О «Совэкспортфильм», 1989.

щие, делать жизнь с кого, и даже дорогие товарищи, каменно стоящие на том, что в нашем здоровом коллективе секса никогда не было, нет и не будет, имейте в виду: галстук — утверждал один из серьезнейших знатоков проблемы — в сновидениях мужчин служит символом penis'a. При этом, судя по фильму, Фрейд замечал, что лица, пользующиеся таким символом в сновидениях, очень склонны пользоваться им наяву, часто меняя галстуки и тем самым осуществляя возможность выбора, какой они лишены по отношению к символизируемому галстуком предмету. Как говорится, увы!.. Я посчитал здесь уместным упоминание «дорогих товарищей», кроме всего прочего, потому, что именно наиболее яростные изгонители «этого самого» из нашего коллектива, как, кстати говоря, и вся наша современная аппаратно-чиновничья братия, напрочь вклеены в застегнутые на все пуговицы строгие костюмы с обязательным строгим галстуком — занимательнейшая деталь с точки зрения психоанализа. Так что отныне пусть не уверяют, что в глубокой ночной тиши квартир улучшенной планировки им снятся только хорошие виды на будущий урожай или окончательное крушение загнивающей системы мирового империализма...

Эти и им подобные полусерьезные-полушутливые мысли легко и бестревожно могут порхать в вашей голове попутно с просмотром фильма, ничуть не отвлекая от него, ибо несуетный зачин картины с закадровым журчанием слов о символическом значении шляпы или галстука в изящном сочетании то с прекрасно снятым оператором В. Гуевским старинным убранством квартиры знаменитого профессора на венской улице Бергассе, то с ретро-хроникой давно минувшей, какой-то еще очень прочной, в чем-то беззаботной, еще не взбудораженной восходящим сумасшедшим веком жизни,— этот зачин картины погружает вас в приятную расслабленность. И хотя кадры кудрявых, как на рождественских открытках, улыбающихся крошек-девочек, которые то и дело вылезают из круглых, кажется, шляпных коробок, должны символизировать женскую половую сферу (коробка), а кадры весело сражающихся длинными шестами со своих лодок гондольеров во время венецианского карнавала или фотографии на твердых паспарту строгих, нафабренных господ в галстуках — мужскую, в них столько милой чистоты, скромной наивности, что возникает лишь ощущение мягко обволакивающей ауры, скорее, если так можно сказать, интеллектуальной, чем плотской. Сама предельная откровенность разговора со спокойным называнием вещей своими именами, его «учено-кабинетная» интонация, в сущности, не дает разыграться тому свойству человеческой психики, которое символизируется шляпами, пиками, коробками и галстуками и исследованию которой как раз и посвятил Фрейд свою жизнь.

Либидо... Похоть...

Даже тогда, когда в ленте заходит речь именно об этом и на экране возникают снятые тоже где-то в начале века кадры обнаженной, крепкотелой женщины, застывшей с поднятыми руками, в которых она держит ниспадающую за спину накидку, а затем кадр дамы, медленно расстегивающей на берегу пустынного озера халат, а под ним оказывается купальник, которого гораздо больше, чем тела, эти куски фильма, несмотря на фрейдовские размышления о тайной и властной силе либидозной энергии, не извлекают вас из добродушно-расслабленного состояния. В сравнении с изощренностью экранных зрелищ века-старца они кажутся просто невинной детской шалостью века-ребенка, и, если последовать Фрейду, то скорее действительно символизируют хорошие виды на урожай, нежели загнивание империалистической системы.

Все эти стартовые куски фильма, короче говоря, настраивают на спокойный, наконец-то открытый разговор о более или менее (скорее менее, чем более) знакомом — понаслышке, а может, иногда и по торопливому листанию когда-то где-то раздобытого на краткий срок какого-нибудь совсем ветхого тома

запрещенного к упоминанию венца — круге фрейдовских тем, в коих столь важное исходное значение придается половой сфере человеческой психики.

Если бы, пожалуй, не одна деталь. Начав в фильме разговор о либидо, господин Фрейд объясняет, что это можно было бы перевести как «похоть», хотя тот, кто видит в сексуальном нечто постыдное, волен воспользоваться более благозвучным выражением «эротика», однако ему, Фрейду, старающемуся по мере возможности здесь избегать робости, этого бы не хотелось, ибо, как бы между прочим замечает профессор, никогда не известно, куда таким образом попадешь: сначала уступишь на словах, а потом и по существу...

Вот эта-то деталь и смущает — излишней, что ли, серьезностью, чрезмерной щепетильностью в пусть даже вполне ученых, но столь все-таки приятно расслабляющих своей интонацией и смыслом рассуждениях. Такая щепетильность тут кажется просто не очень уместной, несколько нарочитой. Она цепляет вас, будто крючок на двери комнаты. Вы находитесь в ней, все было привычно, но вдруг что-то дрогнуло или подул внезапный ветер, и крючок бесшумно соскочил с петли,— дверь еще не распахнулась, но слегка приоткрылась. Возможно, вы этого не заметили. Но это отметили ваши чувства. То ли сквозняком потянуло, то ли сквозь щель в двери мелькнули какие-то пока не ясные очертания новых предметов.

Словом, что-то заскребло, хотя все еще текли рассуждения о скрытой потенциальной силе неосуществленных желаний, в том или ином виде проявляемых сновидениями. В дальнейшем движении фильма эти рассуждения гасят внезапно возникшее ощущение дискомфорта, несмотря на то что фрейдовские толкования постепенно начинают задевать другие, не только половые, побуждения, порой даже связанные с «ужасным», скажем, с неосознанным желанием сына смерти властолюбивого, а тем более наделенного наследственной властью отца или желанием, разумеется, тоже неосознанным, дочери смерти матери, ограничивающей дочернюю сексуальную свободу. И дело тут не только во взятой фильмом и по-прежнему ощутимой рассудительно-неспешной интонации ученого разговора, а в чувстве хоть и необычайной его интересности, но как бы и некой отвлеченности. Необязательной соотнесенности отдельных толкований с твоим личным опытом. С опытом одного индивида, который, возможно, вовсе и нераспространим на опыт другого. И еще, пожалуй, в некоторой временно́й отдаленности профессорских ссылок: шекспировский принц, не удержавшийся от искушения примерить корону больного отца, или изгои первобытного клана, объединившиеся для убийства жестокого и сильного главы рода и отмечающие это событие съедением символизирующего отца тотема, тем самым как бы вбирая, наследуя его силу.

Шекспировский принц...
Первобытный клан...
Тотемическая трапеза...

Все это познавательно и очень любопытно, но как-то и впрямь далековато, действительно «кабинетно», что не раз появляющимся видом когда-то принадлежавшего профессору кабинета с тяжелыми книжными фолиантами за стеклом и тяжелой мебелью, с нынешней его тишиной и покоем только подтверждается. А все вместе способствует возвращению в русло заданной в начале фильма ауры.

И когда вы, кажется, уже вовсе успокоились, вот тут-то и поспевают на экран кадры боев первой мировой войны, революционных митингов, толп на фашистских сборищах, одеревеневших трупов, сталкиваемых с телеги в снег, солдата, выковыривающего штыком из золотой короны драгоценные камни; звезды Давида, сбиваемой с синагоги; уличной демонстрации с плещущимся на ветру транспарантом: «Если враг не сдается, его уничтожают»; довоенных парадных колонн в Москве, дружно кричащих вместе со своим любимым наркомом обороны «ура». В фонограмме фильма этот крик убран, мы его не слышим. Но мы видим вырывающееся из раскрытых гло-

ток застывших в строю крепких крестьянских и рабочих парней в парадной красноармейской форме, из широко распахнутого рта гладкощекого Клима Ворошилова, запрокинувшего голову в буденовке, это всеобщее, грозное: «р-р-а-а-а-а!..»

Беспредельность веков и тысячелетий вдруг оказалась сжатой до предела. Времена круто сбились как бы в единый и в сущности краткий миг существования человека и человечества по сравнению с действительной временной и пространственной беспредельностью Вселенной.

Нет, не сразу, пожалуй, схватывается, что же именно сближает, или все-таки точнее, сбивает изменчивые времена существования человечества в единое, в чем-то неизменное время. Но при всей в первый миг неожиданности нашего вместе с фильмом перетекания из чуть-чуть туманной благодати абстракций в будоражаще близкое, реально очерченное время, ощущения натужности перехода на этот раз не возникает. Ибо нарастающая неумолимость логики закадровых фрейдовских размышлений, логики, выраженной в точно отобранной и кропотливо сотканной сценаристом С. Винокуром и режиссером А. Загданским вязи цитат-текстов, постепенно вырастает в чувство неизбежности, предопределенности этого единства времени человечества в независимости от переменчивости времен. Той слитности, которая пластически явится нам в картине через «неожиданное» сближение хроники, символизирующей жизнь первобытных людей, где туземцы разделывают тушу убитого зверя, с ретро-хроникой рубежа двух последних веков и с хроникой времен, стоящих рядом с нами.

Тут-то становится очевидным: не то чтобы смысловая легкость (ее-то как раз нет, суть развивающейся в фильме мысли далека от простого), но известная плавность нашего втекания в новый слой размышлений была предопределена как раз и фрейдовской щепетильностью, возникшей в картине вроде промельком, но поставленной в нее с точным композиционным расчетом, подготавливающим иной радиус и другой градус разговора. Не думаю, что возникает с расчетом, логически выверенным авторами. Но думаю, что — и это гораздо важнее для понимания фильма и авторских творческих потенций — с расчетом, подсказанным художественной интуицией.

И тогда становится очевидным еще одно, не менее существенное для понимания смысловой сути фильма, избранной авторами сверхзадачи обстоятельство. Дело тут действительно в шляпе, но не столько оттого, что она в тех или иных сновидениях символизирует одну или другую сферу половой жизни, сколько оттого, что она, эта странная шляпа, вместе с галстуками, шестами, коробками и жестянками, вместе с либидо, похотью (или эротикой), вместе с увиденной во сне смертью отца или матери и вместе со всей прочей атрибутикой сновидений символизирует то, что неизменно являлось предметом забот не только каждодневно практикующего врача Зигмунда Фрейда, но и предметом неугасающих опасений, тревог Зигмунда Фрейда-философа.

«Предмет» этот — бессознательное.

Именно в процессе смены более или менее беспечно порхающих в вашей голове мыслей и ассоциаций по поводу несколько легкомысленной символики ночных видений все настойчивее проникает в вас по ходу фильма ощущение, что не сама символика, а скрытая за ней сфера бессознательного, являясь для главного героя ленты предметом исследования, для авторов картины — главный предмет размышлений. Именно в процессе такой смены приоткрывшаяся дверь распахивается все шире, и из высвеченной комнатным светом мутной тьмы дверного проема начинают проступать вполне реальные предметы — при том, что разговор вьется вокруг совсем уж вроде ирреального. Однако закадровая настойчивость профессора в утверждении, что «бессознательное — есть истинная психическая реальность», находящая на экране свое «овеществленное» выражение в демонстрируемых авторами ленты конкретных фактах и явлениях вчерашнего или, можно даже

сказать, почти сегодняшнего дня, свидетельствует о том, что ирреальность здесь — кажущаяся.

Эта-то изначально вложенная в человека, затаившаяся то ли в дальних закоулках его мозга, то ли в темных тупиках души сфера бессознательного, присущая и члену первобытного рода, и шекспировскому принцу, и выковыривающему бриллиант из царской короны солдату, и темпераментному крикуну на нацистском митинге, и кричащему «ура» на военном параде, и нам с вами, живущим сегодня, вяжет в фильме (как и в самой действительности) время человечества — независимо от этапов варварства и цивилизации, от крушения тех или иных формаций — в единый тугой узел, одновременно стягивая в подобный узел и разнообразные смысловые нити картины.

На фоне как раз проходящих по Красной площади вслед за криком «ура» в четком строю красноармейских частей Фрейд за кадром замечает, что он, никоим образом не собирающийся вдаваться в экономическую критику коммунистической системы, не может, однако не обратить внимания на иллюзорность психологического посыла, исходящего из уверенности, будто с отменой частной собственности, когда имущество станет общим и всем будет позволено им пользоваться, исчезнет человеческая агрессивность, ибо она не была создана собственностью и почти безгранично господствовала в первобытные времена, когда собственность была крайне скудной. Конечно, всегда можно связать,— логично продолжает в картине «кабинетный» ученый Фрейд,— массы людей взаимной любовью, если при этом останутся и такие, на которых можно направить агрессию, реализовав тем самым бессознательную индивидуальную склонность к ней и всеобщую нетерпимость к «внестоящим». Поэтому неудивительно, говорит профессор, обращаясь к своим современникам, что мечта о германском мировом господстве для своего завершения прибегла к антисемитизму, хотя тут же напоминает он не только своим современникам, но, думается, и их потомкам, в том числе живущим в нашей многострадальной стране любителям той разновидности галстуков, которые у нас некогда именовались «столыпинскими», что всех имевших место в середине века избиений евреев все же не хватило, чтобы сделать счастливой и мирной жизнь христианских сограждан. Как говорится, увы!..

С другой же стороны,— рассуждает Фрейд, обращаясь к тем, кто его, однако, не слышал, просто был лишен этой возможности, к нашим отцам и дедам, да и, в сущности, к нам самим,— становится понятным, что попытка создания новой коммунистической культуры в России находит в преследовании буржуа свое психологическое подкрепление. И далее, опять же с чувством законной логики, следовал вопрос, который «можно лишь с тревогой задавать себе»: «Что будут делать Советы, когда уничтожат всех буржуа?..»

Вслушиваясь в этот обращенный к нам с экрана «тревожный» вопрос, связанный с перспективой, мы сегодня можем дать ретроспективный ответ. Сначала поиск внутри объединенной массы и повальные убийства «внестоящих» в виде агентов иностранных буржуа, «врагов народа» в сочетании с постоянной нетерпимостью к буржуа «забугорным». После войны — дремучая и древняя, как мир, вспышка антисемитизма, столь дремучая и древняя, что просто скучно сейчас об этом говорить, хотя стоит, может быть, именно сейчас напомнить (в русле Фрейда), что вспышка эта мира и счастья советским гражданам не добавила. А потом почти неустанные поиски «врага» не только в противостоящих, но и в «братских» странах (1956, 1968 годы), холодная и горячая (Афганистан) войны, странные, наверное, еще и тем, что уж очень круто замешаны на комплексе высокомерной агрессивности одновременно с комплексом панического страха...

Опираясь на Фрейда в своих размышлениях о недавней истории как истоке современных процессов, авторы создают в картине раствор неумолимо повышающегося смыслового и образного на-

сыщения, идя от вполне добропорядочных (при всей щекотливости темы) толкований проявляемой в снах либидозной энергии отдельных дам и господ к исполненным драматизма толкованиям беспощадной либидозной энергии объединенной массы. При этом могу предположить, что тот, кто не понаслышке, а все же по листанию трудов ученого был очарован его настойчивым желанием изучить человека в пределах человека, окажется разочарован этим вхождением в социум, пусть даже совершенным самим Фрейдом. С одной стороны, такое разочарование, возможно, диктуется очарованием все-таки поверхностного нашего знания круга фрейдовских тем. Но ведь, с другой стороны, самое замечательное в глубинных слоях фрейдовских мыслей, которые вобрал фильм,— то, что свой анализ социума Фрейд как раз базирует на сущностном свойстве человека, не зависящем от социума и не подвластном ему.

То есть на постоянном своем интересе к извечной сущности человека именно в пределах человека. На анализе скрытой энергии бессознательных желаний, побуждений, которая существует в человеке и человечестве исходно, но которую социум, те или иные системы общественных взаимосвязей могут пригасить, задавить, загнать в дальние закоулки и темные тупики, а могут и дать им свободу, развязать их, предоставить возможность этой нередко разъяренной энергии вырваться наружу. Тем более что при «анонимности массы» скрадывается чувство индивидуальной ответственности. Возникает похотливо-эйфорическое ощущение вседозволенности.

И тогда — конец.

Если не всему, то очень многому.

И тогда — то, о чем сказано в картине словами, поставленными эпиграфом к этой статье.

Совершенно не претендуя на исчерпание Фрейда, а лишь впервые (подчеркиваю, впервые) на нашем экране прикасаясь к нему, авторы ведут разговор именно об этой стороне фрейдовских размышлений. О разрыве сознательного и бессознательного в толпе, в людской массе с развязанными в ней инстинктами первобытной орды.

Об опасности замещения сознательного бессознательным.

Разума — безумием.

Дня — ночью.

Света — тьмой.

Логика,— убеждает нас Фрейд в фильме,— какая-либо аргументация для массы, склонной ко всему крайнему и возбуждаемой только чрезмерными раздражениями, становятся ненужными. Тот, кто хочет влиять на массу, должен лишь «рисовать самые яркие картины, преувеличивать и повторять одно и то же».

Поэтому не случайно в картине не раз мелькает своеобразным пластическим рефреном кадр девчушки у огромного тиражного барабана.

Вместо логики — лотерея.

Иллюзия всеобщего равенства держателей облигаций перед лицом вращающегося барабана. Сегодня осчастливлены единицы. Но завтра будут счастливы все. Итог этой лотереи сейчас нам известен.

Но великая драма жизни, сообщающая этой внешне спокойной, раздумчивой картине пронзительно-щемящую ноту, заключена в том, что не только одеревеневшему трупу, сбрасываемому с телеги в снег, но и тому, кто сбрасывает, и красноармейцам, вдохновенно шагающим по брусчатке Красной площади, и очереди, медленно текущей к Мавзолею (еще один пластический рефрен фильма), и тем, кто стоит на его трибуне, и тому, кто в нем лежит, и сидящим в зале перед сценой с тиражным барабаном, всем пребывающим или уже в вечном сне, или в сне жизни, всем им итог этот неизвестен.

В названии ленты, повторяющем название одной из первых (1900 года) книг молодого австрийского психиатра, есть свое лукавство, тонкая усмешка, свидетельствующая не только об остроте ума совсем молодых авторов, но и об их решительной склонности, которой пронизана вся картина, не к дидактическому, иллюстративному, лекторскому воздействию, а к образному ходу.

К обертонам и контрапункту.

В картине речь идет не о толковании загадочно-витиеватых, нередко путаных, но все же естественных видений ночного сна, а о толковании прошлого как некоего нашего сна по отношению к дневной яви настоящего. Таков изначальный авторский посыл. Но в процессе его реализации масштаб картины, на мой взгляд, расширился и расширился прежде всего за счет смысловых напластований, возникших опять же не под влиянием холодных композиционных прикидок, а благодаря художественному наитию, работе творческого вдохновения. Эти напластования помогают нам и авторам вместе с Фрейдом понять: вчерашнее настоящее, которое сегодня стало прошлым, было и тогда, в том настоящем, нерастолкованным сном.

Сон разума.

Тот сон, при котором — растолковывает Фрейд в картине — в сплоченной толпе разум уступает место неодолимой мощи бешеных инстинктов ночи, страстям первичных порывов тьмы, не стесняющихся света дня. Эти странные дневные сновидения бодрствования и безограничительные ночные инстинкты у либидозной массы шагают нога в ногу. Ибо до предела стиснутые тайные пружины психики, когда разжимаются, начинают определять не только видения снов, но и поведение наяву.

При этом фильм, его сквозная интонация строятся таким образом, что вы вольны принимать или не принимать ход размышлений и выводы Фрейда. Тут ничего не навязывается и ничто не декларируется. Фрейд — С. Юрский диагностирует вышедшие из-под контроля сознания психические реакции толпы, неадекватные психологические движения массы с теми же рассудительным спокойствием и участливостью каждодневно практикующего врача, с какими он растолковывал взволнованной даме появление в ее снах странной шляпы. Подобные ненавязчивость, деликатность, с одной стороны, оставляют, в случае несогласия, пространство для спора, а с другой, придают тому, с чем вы согласны, особую убедительность. Но, может быть, самое главное в том, что такая внешне спокойная, лишенная пророческого высокомерия интонация в размышлениях о животрепещущих событиях и явлениях века придает этой тактичной, сохраняющей в своем движении органику пластических, звуковых, музыкальных, монтажных компонентов картине особый эмоциональный заряд. За несуетностью ученых рассуждений ощутим накал могучих страстей, слышны подземный гул эпохи, удары штормовых ветров истории. Слышны даже тогда или, может быть, именно тогда, когда к финалу это спокойствие переходит в печаль, хотя уже в какой-то мере подготовленную умными, ироничными, но почти всегда с оттенком печали глазами Фрейда на его фотопортретах, не раз возникающих в картине. Перед смертью, в 1939 году, в Англии, которая после аншлюса Австрии выкупила профессора у Гитлера за сто тысяч, Фрейд, как свидетельствует фильм, сказал: «В этой книге Бога нет!»

Да, это была печаль итога реалистического, лишенного иллюзий психоанализа человеческой жизни и жизни человечества.

Но в этих словах был и некий устремленный в будущее проблеск света.

Ведь он сказал: в *этой* книге...

Потому что в нем, как опять же свидетельствует фильм, жила вера в другую «книгу», где присутствие Бога возможно.

Этот Бог — голос человеческого разума, способный в конце концов взять верх над инстинктивной жизнью человека. Поэтому в финале картины Сергей Юрьевич Юрский дважды — первый раз за кадром, а второй, по просьбе авторов, уже в кадре, обратившись из-за пюпитра, на котором разложены тексты фильма, к зрительному залу — повторяет фрейдовские слова: «Первенство разума далеко. Но — не недосягаемо далеко».

Разум против безумия — вот что, можно было бы сказать, является сквозной темой фильма. И я было собрался даже назвать этим довольно расхожим, однако ясным словосочетанием данную статью, но тут же вспомнил, что так называлась знаменитая картина моего

любимого, незабвенного Александра Ивановича Медведкина.

Но меня удержало от того, чтобы поставить в заголовок статьи название старой медведкинской ленты, не вторичность, а что-то такое, что дало мне прикосновение к Фрейду. Медведкин в своем фильме вел речь о безумии войны, об атомном ужасе, о силах света и разума, которые должны победить силы безумия и тьмы. Однако благородный пафос, помноженный на едкую памфлетную хлесткость и своеобразие решений, базировался в этой, как и во всех последующих медведкинских лентах (более удачных или менее удачных, но всегда отмеченных печатью его творческого дара), о «ракетах на Рейне», о живучести «теней» фашизма, об американском империализме, о Мао Цзэдуне, об экологии Земли — во всех этих картинах благородный пафос всегда базировался на совершенно определенной драматургической сшибке двух начал: разум — «здесь», а безумие — «там». У «них» бомбы и ракеты для войны, у «нас» — для мира, в основном, для пластмассовых детских игрушек.

И если фрейдовский психоанализ тоталитарного человека хоть в чем-то справедлив, то не было ли все это неким проявлением первобытной агрессивности ко всем «внестоящим»? Субъективно у Медведкина, у его зрителей, у меня, писавшего о его фильмах,— конечно же, нет. А — объективно, вне субъективных посылов? И если объективно, хотя бы в элементах все-таки было, не позволителен ли вопрос: где при таком бессознательном проявлении дремлющей агрессивности разум, а где — без-умие?

Если считать главной темой картины о Фрейде противоборство двух начал, то с одним, наверное, добавлением: всеобщий разум против всеобщего безумия. Независимо от национальных, социальных, территориальных размежеваний.

И в этом истинная современность фильма, прежде всего для нас с вами. Ибо мы с вами только начинаем вкушать аромат общечеловеческих ценностей, в то время как западная философия (или та же русская, долго находившаяся у нас в зоне умолчания) давно это вкусила, в том числе и с помощью Зигмунда Фрейда.

Мы же, как всегда, запаздываем, я бы сказал, трагически. И поэтому, если главная тема картины, ее пафос в необходимости, наконец, начать книгу, где Бог, человеческий разум — есть, то ее сверхзадача — в ином, метафорически выраженном в кадре конца прошлого века, которым начинается картина: приход люмьеровского поезда на вокзал.

А в финале пойдет монтажный нарез хроникальных кадров, только что виденных в картине: бурно аплодирующий зрительный зал одного из съездов, митинг, вращающийся тиражный барабан, красноармейцы с винтовками, очередь в Мавзолей, солдатский митинг, окопы первой мировой, Керенский, последний русский царь — факты, знакомые по хронике и известные по жизни, но еще далеко не растолкованные.

Завершается этот монтаж снова люмьеровским поездом. А за кадром детский голос выговаривает: «Тол-ко-вание сновиде-ний». А потом — перечисление на экране книг Фрейда и сообщение о том, что они не издавались в СССР с 1928 года.

Да, наша встреча с господином профессором надолго задержалась.

Но все-таки она состоялась.

И, может быть, теперь, имея возможность встречи, мы, толкуя свое настоящее как момент перехода от прошлого в завтра, будем помнить, что эта возникшая в запеве ленты странная шляпа не только символизирует в снах половое влечение, но и является реальным знаком скрытой в нас некоей «пороховой бочки», которая, если поднести горящий фитилек, может превратить стеснительную для одиночки похоть ночной тьмы в освященные тоталитаризмом беззастенчивые деяния дня.

P.S. Эта статья писалась, когда в Воронеже проходил Второй всесоюзный фестиваль неигрового кино. Фильм «Толкование сновидений», включенный в конкурс в последнюю минуту, получил Гран-при.

Мне думается, тут все правильно.

З. Абдуллаева

Высокая болезнь

— Мы так хорошо начали...
— Начать много легче, чем завершить, ваше величество!
— Согласен,— сказал король.
Г. Панфилов. Жизнь Жанны д'Арк

Инженер-химик Глеб Панфилов, заведующий отделом агитации и пропаганды Свердловского горкома комсомола эпохи оттепели, вдруг круто — перед распахнувшимися воротами Административной Системы — ломает свою блестящую политическую карьеру. Этот биографический поворот, этот личный революционный шаг дал советскому кино нового режиссера. Социального по преимуществу, бескомпромиссного по натуре, беззащитного по идеалам.

Панфилов — фигура типическая не столько в отечественной культуре (хотя, конечно, и в ней тоже), сколько в самой нашей жизни. Он порожден и сформирован объективными обстоятельствами советской действительности, требующими от художника свойств борца, от его героев — страстности подвижников, от его искусства — пафоса самоотверженности. Не потому ли творчество режиссера с его нравственным максимализмом и истовой верой в человека преисполнено изначальной противоречивости. В непримиримых столкновениях цельной натуры идеолога с бесстрашной трезвостью художника рождается конфликтность «простого» искусства Панфилова. Его нефальшивая нота, его сакральная мифология.

Прошу слова

Панфилов слова не просил. Он его взял с первой попытки. С первого фильма, в котором предстал зрелым профессионалом, а не подающим надежды дебютантом. «Права не дают, права — берут»,— уверенно провозглашал рабочий Нил — персонаж горьковских «Мещан». Это утверждение, как, впрочем, многие мысли и чувства пролетарского писателя, сродни целеустремленности героев Панфилова.

В контрастной спаянности жесткого драматургического расчета с неожиданными открытиями индивидуальной психологии персонажа живет простонародное — одновременно экспрессионистское искусство этого режиссера. Режиссера нутряного гражданского темперамента, виртуозной психологической нюансировки. Определения эти, ныне поблекшие от неумеренного употребления, в данном случае имеют свой первоначальный, нестертый смысл.

По складу дарования и — что существенней — по творческому методу он, вероятно, близок Георгию Товстоногову, маэстро «социалистического психологизма». Или, традиционно выражаясь, исследователю сценической жизни человеческого духа. В лучших своих спектаклях Товстоногов сочетал отточенную выверенность концепции с непредсказуемой остротой актерских трактовок. Владение профессией и прежде всего методом действенного анализа отличает и режиссуру Панфилова. Недаром он начинал в соавторстве с классиком отечественной кинодраматургии Евгением Габриловичем, опытным конструктором, знатоком сюжетосложения и законов психологической драмы.

Но Панфилов, аккумулируя энергию народного сознания, разрабатывая ее на бытовом материале, в обыденной фак-

туре, всегда накалял ее высоким напряжением, «высокой болезнью». Болезнь — это комплекс Орлеанской девы, упрямая твердость еретиков и терпеливая стойкость святых. Это дар слышать пророчества — свой внутренний голос. Безутешный дар панфиловских избранниц, мнимых простушек, простодушных чудачек. Гордых и жалких одиночек. Недаром он многие годы лелеял неосуществленный замысел о Жанне д'Арк и транспонировал свою главную тему в едва ли не самом лирическом фильме «Начало».

Болезнь эта — непременная борьба за общее дело и за право на личную «специфичность», взыскующая жертв или жертвоприношений. Эта болезнь — тема советского искусства и советского художника, к какому бы материалу Панфилов ни обращался.

Дело не в материале, дело — в подходе к нему. Об этом не раз говорил режиссер.

«Мировой пожар раздуем» — грозные хоровые раскаты аккомпанировали угловатым картинкам Тани Теткиной, где мчались в атаку, играли на гармошке, гарцевали на конях революционеры, бойцы-красноармейцы с задумчивыми «петрово-водкинскими» (Е. Евтушенко) ликами. Они же могли сойти за... автопортрет режиссера с его сумрачным решительным лицом «рудокопа», мастерового, революционера-подпольщика и художника из народа, чье «примитивистское» искусство отнюдь не наивно, чей реализм сгущен почти до гротеска, а патетика пробита ранящим юмором.

Путь Панфилова — это, быть может, наиболее естественный путь отечественного художника-демократа, убежденного романтика, избегшего не только ходульности псевдонародных опусов, но и предложившего альтернативу, с одной стороны, трансформаторам и апологетам «русской идеи», разделившим, как Андрон Кончаловский с Никитой Михалковым «западно-восточный диван». А с другой — тем, как отвечает иным национальным (и квазинациональным) потребностям, кто вел поиск в лоне массовой культуры «голливудских образцов»: от Григория Александрова до Владимира Меньшова.

В революционной соборности «В огне брода нет» Панфилов расслышал голос отдельного человека и заглянул ему в глаза.

Человечная патетика «Начала» разрушила схему любимой сказки о незадачливой Золушке.

Гротесковая едкость «Прошу слова» вносила убийственную горечь в идеалы государственной предназначенности.

«Мы все из народа»,— говорила своим товарищам Паша Строганова, прошедшая путь Жанны д'Арк и испепеленная ее муками. «За то, что все мы современники»,— поднимала тост мэр города Елизавета Уварова, обращаясь к выбившемуся из народа драматургу, которого сыграл Василий Шукшин. На мировоззренческом идеализме и беспощадности его требований к конкретному человеку зиждется не только трагизм искусства Панфилова, но и истовость (или ложность — но это другой вопрос) его веры.

В 1968 году режиссер говорил: «... мне необыкновенно дорог Чапаев. Это характер эпический и одновременно эксцентрический. В нем все правда и все преувеличено. Собственно, в интенсивности его внутренних проявлений и заложена та правда этого характера, которая возникает из столкновений в нем героического и комического, исключительного и простого».

Панфилов, собственно, пришел в кино, чтобы продолжить традицию знаменитого, горячо любимого народом героя с присущей ему «эпикой» — обобщением и «эксцентрикой» — неповторимым своеобразием. Пришел, чтобы возродить на экране русский национальный характер советской формации. Но время его дебюта, а тем более позднейших фильмов, как будто не располагало к такому развороту событий. Оно требовало в избранном ракурсе — утверждении героя — особой коррекции. И — что важно — определения дистанции, если не сведения счетов, по отношению к романтическому — фундаментальному для социалистического сознания идеалу.

«Меня тошнит от смазливеньких лиц»,— признавался режиссер из «Начала», снявший фабричную девушку в роли Жанны д'Арк после того, как увидел ее в самодеятельности в роли Бабы-Яги. Нетривиальность Инны Чуриковой — от вызывающей внешности до чисто актерского бесстрашия — гармонизировала панфиловский романтизм с его же социологизированным психологическим расчетом. Она была его ставкой — и он одержал победу самым непосредственным и как будто бесхитростным способом. Советская историческая действительность, увиденная и осмысленная режиссером, что называется, без прикрас, в своей грубой и щемящей правдивости и жестких общих очертаниях была благодаря Чуриковой одухотворена и опоэтизирована. Что и требовалось.

«В огне брода нет»

Найдя актрису, Панфилов решил задачу. Оказался свободным от риторических фигур и ложного пафоса чисто государственного кино, а также от режиссерских «ходов», когда всевозможные эвфемизмы неизбежно нагружали подтекст, а сугубая партийность разбавлялась уступками либеральных двусмысленностей.

Не потому ли партнеры панфиловской героини, панфиловской Музы должны были со снайперской точностью соответствовать и ее якобы стихийной «дикости» (читай, безудержности), обязательно достоверной типажности, подчеркнутой характерности. Поэтому Николай Губенко с его кряжистой основательностью, ненатужной эксцентриадой и скрытым лиризмом, Леонид Куравлев с его вроде бы забытовленной стертостью, но и спонтанной непредвиденностью реакций, Станислав Любшин — с одновременно утонченным и простецким обликом, прожженным клеймом достоевщинки,— идеальные актеры Панфилова.

Начало

Вначале, по Панфилову, был человек. «Человек — это звучит гордо». Он может быть нелепым, некрасивым и несчастным, но героем быть обязан. Героем, не совершающим порой подвигов типа чапаевских или Зои Космодемьянской. Но именно героем, поскольку живет в России, существуя в бесчеловечной ситуации, всегда надеясь на лучшую долю.

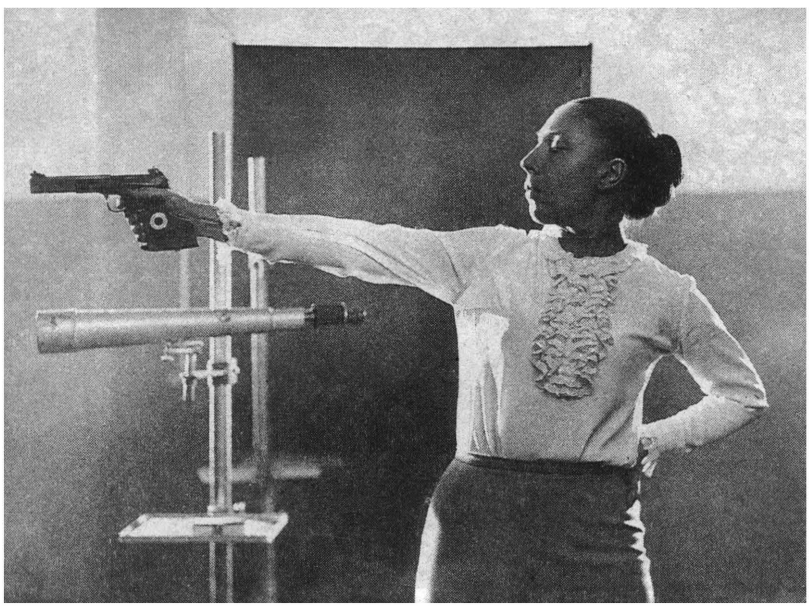
Надо верить. Не в бога, так в революцию. Не в Сталина, так в истинный социализм. Но лучше — в одаренного, «сокровенного человека». Иначе — не выжить. А панфиловским героиням надо жить, чтобы многое успеть.

Тане Теткиной стать художником и написать «та-кую картину».

Паше Строгановой сыграть все трудные роли мирового репертуара, и первонаперво Марию Стюарт.

Они все в душе поэты, художники, философы». Идея национального возрождения, по Панфилову,— в потенциальной («в душе») даровитости творческой личности, которая проповедует идеалы свободы, равенства, братства посреди враждебных исторических и социальных сил.

Панфилов пришел в кино в шестидесятые, то есть когда коллективное бессознательное сталинской эпохи, едва



«Прошу слова»

Елизавете Уваровой восславить Советскую власть, построив город за речкой.

Саше Николаевой издать забытого гениального поэта.

Валентине починить забор — подвиг, равный уваровской мечте.

Вассе обеспечить детей и внука, в то время как в России бродит призрак революции, готовый смести класс эксплуататоров и богачей.

В 1982 году, размышляя о горьковских образах, Панфилов скажет: «Какая сила характеров, шекспировская мощь в «На дне»! Какая это русская пьеса! Среди смрада зловонной ночлежки ее герои проповедуют великие истины о разуме, о свободе, о человеке. успев оформиться в сознательный протест индивидуума, вновь оборачивалось к всеобщему безмолвию, хотя многие, конечно, оставались «в душе» невостребованными поэтами, философами и революционерами. И Панфилов дал свою вариацию основополагающей для нашей жизни и культуры антиномии: человек и власть, личность и социум, идеал и реальность.

В шестидесятые годы он ставит свой первый фильм о двадцатых. На излете оттепельных лет он обращается к революции как таковой, к моменту не только социально-классового размежевания, не только к смраду, поглотившему страну, и не только к санитарке Тане, которая «в душе» оказалась художником.

Он возвращается к началу, чтобы поставить и... не решить коренной для себя вопрос об исторической призванности человека. О его праве (бесправии) на личное счастье. Иначе говоря — на жизнь, а не на беспросветную (разве что за исключением Жанны д'Арк) борьбу за нее. Кто спорит, жизнь есть борьба. Но Панфилов не довольствуется общеизвестным.

И Панфилов не проповедник. Сложность в том, что революционный по духу художник вынужден был работать не в двадцатые, а в семидесятые годы. А это значит, что к старым фантомным — реальнейшим — идеологемам добавлялись новые, правда, как будто более гуманные и разумные. И Панфилов нашел возможность совмещения дальнего и современного в жанре жития, где неповторимость судьбы конкретного героя непременно проявляла суть, главные закономерности искомого национального характера.

Каждый его фильм — это представленное «в клеймах» подробного изображения житие: Тани Теткиной, Паши Строгановой, Лизы Уваровой, Саши Николаевой, Валентины, Зинаиды, Анны, Вассы Железновой. Не случайно сценарий неосуществленного фильма так и называется «Жизнь Жанны д'Арк». Он начинался до рождения героини, заканчивался после ее смерти. «Жизнь Жанны д'Арк» — аналитическая конструкция, где каждый замкнутый эпизод со своим названием: «Рождение», «Первые шаги», «Битва», «Игры», «Легенда», «Сватовство» и так далее — последовательно вел к кульминации и предельной исчерпанности принципиальной для Панфилова идеи. Святости цели. Исключительности пути: человека простого — человека-религиозного. Такой структурный принцип отвечал идеальной для Панфилова жанровой завершенности, драматургической выверенности, эпическому охвату исторических событий, в которых мужала неграмотная деревенская девушка и становилась народной героиней. Святым символом Франции.

Он избрал героиню средневековья своей главной героиней. Не подвергая сомнению ее избранность, ее испепеляющее служение высшему предназначению («Безумная! О чем она только думает?!» — «О Франции, ваше величество. О чем же еще!»), он перекачал ее кровь в наших современниц или их недавних предшественниц. «В душе» поэтов, художников, святых или революционеров.

Марина Цветаева говорила, что поэтов в душе не бывает. «Поэтическое» у Панфилова — это наделенность какой-либо страстью или идеей (можно сказать, идейной страстью), что и является, по словам режиссера, «коренным свойством русского советского характера».

Таня Теткина еще переписывала любимому стихи Лермонтова. Но уже Паша Строганова реализовалась сполна только в роли Жанны. А Уварова цитировала Щипачева и Маяковского, которого, правда, ее муж, футбольный тренер, принимал за Роберта Рождественского... Социальное у Панфилова — это стихи Щипачева или «бедного гения» Чижикова из «Темы». Поэтическое в его фильмах — это гибель Тани Теткиной, это разочарования Паши Строгановой, сакральная ограниченность Елизаветы Уваровой, непреодолимая жалость к Вассе...

«Человек страсти, человек Идеи» у Панфилова в русско-советских обстоятельствах... обречен. Пожертвовав собой, Жанна спасла Францию. А Лиза Уварова, спешащая с похорон сына в свой рабочий кабинет, не позволяющая плакать секретарше Танечке,— неизвестно еще, осуществит ли свою заветную мечту. Хотя, понятное дело, построить мост у нас труднее, чем у них взять крепость английских завоевателей.

«Человек страсти, человек Идеи» — это, вообще-то, привлекательно, но наказуемо или бессмысленно. И гибельно. Таня Теткина погибла за веру в революцию, не начав еще по-настоящему жить. «Вы очень специфичны. Такие пока не требуются», — говорят на студии Паше Строгановой после удачного дебюта в кино. Саша Николаева отказывается эмигрировать с единственно родным человеком на свете. «Ангел во плоти» Ва-

лентина упрямо восстанавливает палисадник, а его каждый день разрушают. Васса работает не покладая рук, а дом и дочки погибают...

В огне брода нет

Это не только название первого фильма Панфилова, но и Тема его творчества, достигшая особого напряжения в постановке «Гамлета» — театральном дебюте.

В огне брода нет — эмблема личностного и режиссерского сознания.

«Ты на что настраиваешься? — спрашивали Таню Теткину.

— На жизнь.

— Буржуи живут, а мы боремся».

Если сегодня дано нам для завтра, значит, должна быть искупительная жертва — жизнь — во имя этого далекого — светлого — будущего.

«Главное, Федя, в нашей жизни не унывать»,— советует Уварова неудачливому драматургу. Унывать, конечно, вредно, потому что тогда будет не до борьбы, для которой, собственно, рождается «человек Идеи».

«Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед...» — лейтмотив панфиловского творчества, впервые пропетый в фильме «Прошу слова», но по сути («в душе») сопровождавший всех его героев.

Этот призыв был подвергнут сомнению в «Гамлете», который он поставил после своих шести фильмов и который начинался с монолога «Быть или не быть», а также с попытки самоубийства принца Датского. До «Гамлета» Панфилов утверждал незыблемую, непоколебимую веру в необходимость того, чтобы *быть*! В середине своей творческой биографии он вдруг осознал, что «быть» зачастую сопряжено с некоторыми личностными индивидуальными издержками. Что «быть» — это в определенных условиях, а попросту говоря, в распавшемся, гниющем обществе означает утратить исконные свойства своей избранницы Жанны. И самое праведное было бы покончить с собой раз и навсегда. Перестать «быть» и тем самым уйти от борьбы. Перестать действовать, ибо действовать — это всегда преступать. Неожиданная для Панфилова мысль.

Шел 1984 год. Индивидуальность, вознесенная Панфиловым, сливалась с толпой. Наступало время такого Гамлета. Гамлета, наступившего себе на горло и решившего мстить. Но к такому выводу надо было прийти...

В глубоких рудниках металла звон,
Из камня золото течет.
Там узник молотом о камень бьет.
Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед.

Я художником стану.

Я великой актрисой буду.

Я знаю, город будет, я знаю, саду цвесть...

«Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед» — позывные судьбы панфиловских героев и одновременно крушение их личной биографии. Опьяненной запретной любовью Гертруды, ослепленной своей миссией Уваровой, по-женски обделенной Паши — Жанны, десятижильной Вассы...

Придя в кино со своей актрисой, Панфилов возродил вечный тип русской страстотерпицы, а также непокорной фанатички, которая всех нас спасет ценой собственной жизни, загубленной молодости. Спасет революцию, Россию или Советскую власть. Но не свой дом, очаг, детей. Свою любовь.

Вместо Василисы Прекрасной или Прекрасной Дамы он создавал героиню активную, независимую и вызывающую сочувствие одновременно. Героиню — с пожизненным достоинством непорочной девы. (Не оттого ли столь неожиданно прекрасна Чурикова — Гертруда, окунувшаяся в темные женские страсти, познавшая исконно женское предназначение.)

«Скорей бы мы победили!» — страдала Таня Теткина. Дурочка, юродивая. Святая. Из тех, кто рожден и для чудесных превращений, и для задушенного материнства, несостоявшейся женственности. Рожден с силой, надрывающей до бессилья. С одуряющей, трогательной и рвущей душу искренностью.

Вопрос о вере ради всеобщей благодати с безоглядно идущей на заклание

жертвой посреди разрухи, смертей, голода и нищеты, а также посреди тупости, цинизма или разврата — был и, видимо, остается для Панфилова самым мучительным и неизжитым.

Гамлет

Накануне перестройки он ставит «Гамлета» — кровавую трагедию о мстителе-индивидуалисте, едва ли не потерявшем свою индивидуальность, наказанном предопределенностью судьбы, но еще в большей степени наследующем роковые черты погрязшего в неискупаемом грехе общества. В 1984-м Панфилов предвидел, что самый индивидуальный герой неизбежно становится человеком толпы. Но прежде — искалечив свою душу. Но прежде — попытавшись кончить жизнь самоубийством.

«Гамлет» Панфилова — жесткий рассказ о варварской жизни, где попрано все святое, где непорочная душа неизбежно находит немелкие мотивы для раскаяния, где откровенность порока не лишена изящества и даже красоты. В этом мире уже нет героев. Все мечены распадом и от меча погибнут.

Для Гамлета «быть или не быть» означает жить или не жить. Именно эту альтернативу акцентирует Панфилов. «Так трусами нас делает раздумье, и так решимости природный цвет хиреет под налетом мысли бледным, и начинанья, взнесшиеся мощно, сворачивая в сторону свой ход, теряют имя действий»,— предуведомляет режиссерскую версию Гамлет. Его первый порыв к действию — «дать себе расчет простым кинжалом». Его первый поступок — попытка самоубийства. Гамлет в прологе стоит на границе двух миров, спиной к «жизни», лицом — к «смерти», равно готовый на любое решение. Коснувшись края небытия, края нежити, почувствовав на себе кровь и как бы омыв своей кровью все дальнейшие преступления трагедии, он стал их прямым соучастником.

В минутах пролога этому Гамлету была дана возможность испытать себя. И Гамлет изжил в себе Гамлета, решив, что он — не «другой», а такой же, как все. В самый раз. Гамлет в трактовке Панфилова — это сердитый, со стершимся лицом и возрастом человек, уже не способный на высокие чувства,— ему достались только низкие. Панфилов показал в Гамлете решительного человека, от которого, кстати, совсем недавно требовали: либо помри, раз уж все поперек тебя, либо — живи, действуй. Посмотрели — тоже не понравилось. Можно подумать, что нашего современника мы наблюдаем с горных высот или, напротив, из-за оконного стекла такси, а про шекспировского персонажа знаем от самого драматурга. Будто не было в нашей социальной и духовной жизни периодов, когда периферийный герой занимал центральное место, а магистральный переходил на обочину. Мы не хотели видеть в нынешнем человеке Гамлета без шпаги, а в Гамлете — вполне приспособленного современного человека. Нам подавай нечто третье — и чтобы не рушились идеалы, и чтобы было интеллигентно. Мы оказались не готовы к тому, что самый индивидуальный в мировом репертуаре герой может «перестроиться», став нормальным «членом группы» или «человеком из толпы».

Яркая, пышная зрелищность спектакля — знак того, что в этом миру, на этом пиру похмелье. Здесь торжественность поз сменяется судорогой тел, а приличия дворцового этикета — вальяжной раскованностью короля, податливой отзывчивостью королевы. Здесь ритуальный танец — вызывающе агрессивен и демонстрирует то ли всеобщую эйфорию плоти, то ли данс макабр. Здесь томится и злится Гамлет, отказавшийся от себя «лучшего». Презревший «гамлетизм» как свойство ненужное, или, по крайней мере, несвоевременное. Через два года мы увидели «Гамлета» И. Бергмана. И вновь — оторопь. Вновь — испепеленный гневом человек, действующий со всей решительностью. Где же скрыт его смятенный дух? Уж не за черными ли очками, прикрывшими глаза — «зеркало души»? Помимо экспрессии, нервности, в этом Гамлете поражала более всего готовность к броску

и проклятье ему, Гамлету, посланному в наказание грязному — скотному — датскому двору, поправшему, забившему живую натуру. Здесь Офелия держала вместо цветов гвозди, здесь вместо лиц — набеленные маски, здесь воздух пропитан не пороком (как на московской улице Чехова), а трупным запахом... Что-то, вероятно, прогнило не только в Дании, раз такие пошли Гамлеты. Едва ли не террористы, главари шайки, призванные не восстанавливать растоптанное, не скорбеть, не сочувствовать, не любить — ненавидеть. Впрочем, и преодолевать, ломать себя тоже.

«Гамлет» — безошибочная проверка — вскрыл крушение наших исходных представлений со всей откровенной и страшной очевидностью. «Гамлет» Панфилова подвел черту, после которой действительно началась другая эпоха — эпоха раскрепощенных действий, сведения счетов с теми, кто нас обманывал и предавал. Эпоха, в которой не оставалось места и — что важнее — времени «томлению духа».

Панфиловский Гамлет не был ни революционером, осознавшим крах своей мстительной энергии. Не был он и диссидентом, объявленным сумасшедшим в Дании-тюрьме, России-лагере.

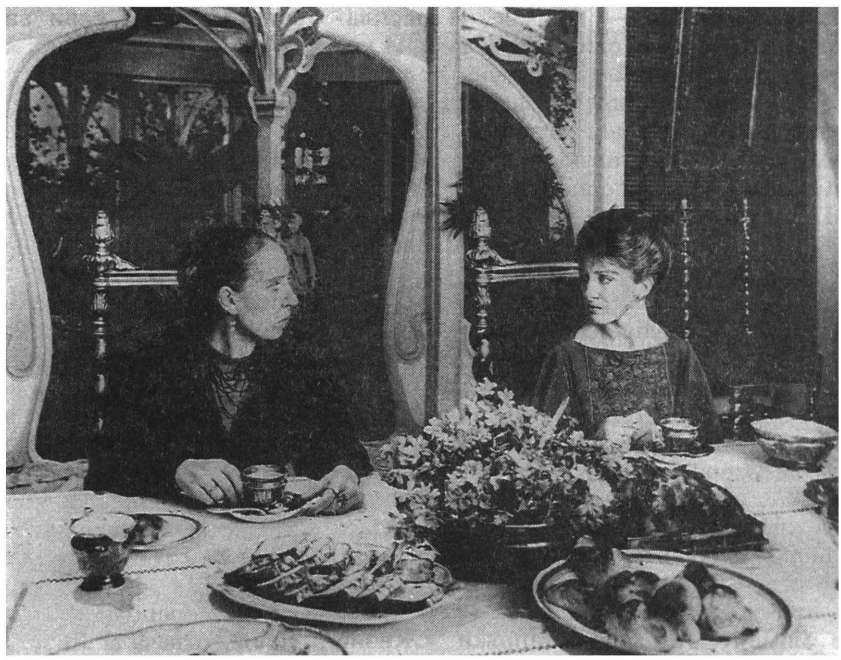
«Отщепенец», непокоренный индивидуалист мелькнет в его фильме «Тема». Мелькнет на периферии событий и героев первого плана, став центром картины, ее неутихающей болью посреди «смрада» народных писателей, борзописцев и заслуженных учительниц.

«Тема»

Человек из российского захолустья, эмигрирующий то ли в Израиль, то ли в Америку, а пока что работающий могильщиком (уж не революции? «Ты тогда председателем совета отряда был». «А ты — санитаркой»,— вспоминают возлюбленные о своих лучших годах, проведенных в пионерлагере) — вот современный Панфилову Гамлет. Ехать — не ехать; быть или не быть. Вот подпочва национальной трагедии, заглушаемая фанфарным гулом псевдонародного, надо понимать, писателя Есенина: «Край мой, скромный, чистый, родной. Сколько радости, сколько нежных глубоких чувств принесли сердцу моему твои завьюженные просторы. Как мно-

го добра подарил ты мне. Как засиял передо мною мир людской на твоем чистом фоне. Как подобрел я сам. Как наполнил меня ты до края желанием творить добрые дела для моего народа».

Шло разухабистое, сытое, выдыхающееся время конца семидесятых. Панфилов заинтересован новым для себя героем — драмоделом-пошляком, который катит к древнерусскому городу, чтобы надышаться атмосферой, а заодно прошвырнуться с назойливой и смазливенькой цэдээловской девицей. Ну, или там разобраться с творческим кризисом...



«Васса»

Тема — не Панфилова. Тема — для сатирической комедии, скажем, Рязанова с ее поверхностной социальностью, бойкостью диалогов, с ее ясной моралью.

Драмодел-писатель, маститый и богатый, у которого счастливо совпали аванс за пьесу и ремонт дачи, противопоставлен истинному художнику, некоему забулдыге Чижикову, «в душе» поэту, стихи которого героиня фильма, «ангел», мечтает обнародовать.

Сначала — живая, чудная-чудная, совсем не легендарная Таня Теткина, в которой проснулся естественный и необременительный дар наивного художника. Теперь — «бедный гений» Чижиков (в противоположность богатому Есенину), писавший, например: «Лай собаки вдруг слышу раздался, бессонный петух прокричал. Бедный гений в мозгах застучался, сочинять я куплеты нача́л». Но проповедуемые прелестной Сашенькой стихи — скорей всего жестокая пародия А. Червинского, которая, как ни чудовищно это звучит, профанирует генеральную для Панфилова тему народности.

Но что правда, то правда: «бедный гений» и «богатый бездарь» — оппозиция для революционного и прямодушного искусства Панфилова несокрушимая.

Тема

Подчинение индивидуальных стремлений человека некой высшей надличной идее — безусловное в культуре двадцатых — тридцатых годов, пропитанной грандиозной энергией мифотворчества, в фильмах Панфилова обнажает

свою жесткую конфликтность. Она усугубляется еще и тем, что в личном, интимном его герои проявляют такой же максимализм и такую же самоотверженность, как и в борьбе за социальные свершения.

И только в фильме «Прошу слова» непримиримость враждующих между собой стихий панфиловского героя, казалось бы, неуклонно и — при этом любовно-издевательски — разрешается в пользу общего, сугубо далекого. Но разрешение это — мнимое. И расплата за такой выбор слишком велика. И хотя торжественный ритм песни политкаторжан «Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед» перекрывает игривый, легкий и человечный мотивчик фокстрота из «Сильвы» в исполнении Л. Утесова, «Прошу слова» — самый неоднозначный, переломный для панфиловского миросозерцания фильм.

Закономерно ли, что женская судьба героинь Панфилова катастрофически неудачна? И только Елизавета Уварова обрела нормальную советскую семью. Правда, ее благополучие зиждется на общественных идеалах. Правда, муж называет жену «ворошиловским стрелком», а жена попрекает мужа тем, что он всю жизнь играет в «Спартаке», а «Спартаком не стал». Он, разумеется, не стал — куда там. Зато она Жанной д'Арк родилась. Ведь не случайно, что в момент отказа постановки «Жизни Жанны д'Арк» Панфилов вдруг делает «Прошу слова». «Стрельба не спорт, снайперы всегда нужны». В любой стране и в любое время.

Влюбившись, забитая, голодная Таня Теткина справляет ободранному солдатику из продотряда новую одежду, достает махорку.

Влюбившись, работница фабрики Паша Строганова устраивает своему милому зоотехнику пир — ужин с шампанским, фруктами и «дичью», обновляет гардероб.

Но Жанна отказывается выходить замуж, ибо должна спасти родину. «Неужто вы думаете, сударь, что я позволю себе стирать пеленки, когда Франция в опасности!» Заставив поверить в себя Карла, обещав короновать его на престол и ужасаясь его дырявым башмакам, она восклицает: «Бедный!.. Бедный Карл!.. Я помогу тебе! Вот, держи.— И она вложила в руку его величества свой тощий кошелек.— Это пока все, что у меня есть,— сказала она,— но я попрошу у отца, и он даст еще... Бери!.. Карл, миленький, не стесняйся».

И Сашенька Николаева беззаветно любит Андрея, и Валентина — безответно Шаманова, и Васса рвет недюжинные силы ради внука. И Гертруда со всей гибельной страстью, до умопомрачения отдается Клавдию...

Никто, однако, из них в своей любви, в своей самоотдаче не счастлив. А все надежды уберечь, спасти и сохранить свою любовь разбиваются в прах, вызывают непонимание, смех или недоумение. И только Елизавета Уварова, обожествившая идею постройки моста, защищена крепким семейством. Но сын пеняет мать идеализмом, но дочь — подлиза и лгунья, но муж — тренер футбольной команды, а вовсе не Спартак. А когда-то, еще не заняв пост мэра, Уварова с женихом под залихватский мотив кувыркались на лугу, и Лиза невинно спрашивала: «Хочешь, Сережечка, я тебе детей нарожаю?» «А кто же работать будет?» — то ли пошутил, то ли задумался футболист. «Ты, Сережечка»,— переполненная женской перспективой, отвечала Лиза.

В тридцатые муж крестьянки Соколовой из фильма А. Зархи и И. Хейфица «Член правительства» побил свою бабу, ставшую председателем колхоза, и вскоре ушел от чересчур идейной жены. Намаявшись, он возвращался в родную деревню, где, несмотря на трудности коллективизации и происки недремлющих вражеских элементов, рождалась под руководством его жены новая сознательная жизнь. Вернувшись, он был принят сердечной, душевной, доброй бабой, на время даже пославшей вон из избы настырных передовиков... Вернулся, пошел учиться, но так и не догнал в социалистическом соревновании депутата Соколову. Отсталость такого мужа была, конечно, несомненной. Вопрос о том, ва-

рить ли бабе кашу в горшке или же пойти в колхозное начальство, поступать ли по социалистической совести или держаться за вековечные устои, был в ту пору, разумеется, риторическим. Ведь сказано о Соколовой, что она — «сама народ». И мы видели, как красива, пригожа она, как все успевает: и в колхозе, и в избе, и с сыном. Да еще мужа заставляет подтянуться, избавиться от предрассудков.

Судили не столько Деву, сколько дело, которому она себя посвятила. Судили «любовь к отечеству». Борьба французов за свободу отняла у Жанны женскую судьбу. Наша история — изнурительная битва за будущую благодать. В авангарде — «сумасшедшие» Панфилова с комплексом невинности.

Умирает Таня Теткина от руки белогвардейцев, так и не дождавшись любимого.

Г. Панфилов и М. Агранович на съемках фильма «Мать»

Шло время.

В 1986-м Панфилов не оставляет Тане Теткиной надежды на нехитрое бабье счастье. Правда, трудно было разглядеть в коротко остриженной, смахивающей на пацана Тане будущую бабу. Но она влюбилась, ожила, заставила взглянуть на себя иначе. Шло время. Панфилов думал о Жанне д'Арк.

«— Карл, не называй меня больше мужичкой, пожалуйста!.. Это грубо по отношению к девушке...

— Я отец. Ты взялась не за женское дело, дочка.

— На женскую работу найдется много других... Хороша я буду с женихом, ваше величество, когда во Франции англичане! — изумилась Жанна».

Насилуют непорочную деву Валентину.

Растлевает Железнов малолеток, а Васса заставляет мужа принять яд — ведь в доме растут девушки-невесты.

Но ведь и Паша Строганова, сыгравшая в кино Орлеанскую Деву, а в жизни отломив краешек недолгого личного счастья, по сути «в девушках» остается. И Саша Николаева — скорее прекрасная, чистая девушка, нежели грешная женщина. И Лиза Уварова — мать двоих детей — прежде всего официальное лицо, а не жена. В минуты отчаяния ее успокаивает не муж, у которого завелись подружки, девочки-гимназистки, не дети, а портрет Ленина на письменном столе. После известия о смерти прези-

дента Чили она уходит расслабиться, а может, потренироваться, если придется сражаться, — в тир. Воистину: «Хороша я буду с женихом... когда во Франции англичане! — изумилась Жанна».

«Если ошибаемся мы, то ругают Советскую власть»,— уверена Елизавета Уварова. И в ее правоте режиссер не сомневается. Не власть виновата, не система, а мы. Каждый из нас!

Не прошло время социальных романтиков, укрепляющих свои ряды в основном за счет «детей XX съезда». С новой силой возгорается борьба за осуществление старых спасительных лозунгов. Нынешние народные депутаты — братья и сестры Елизаветы Уваровой — надеются переломить агонию системы передачей всей власти Советам. Не случайно, наверное, сегодня Панфилов возвращается к истокам революционной ситуации в России, по-прежнему исполняя священный долг народного художника, прислушивающегося, кажется, к извечному призыву: «Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед...»

«Скорей бы мировая революция»,— молила Таня Теткина в первом фильме этого режиссера. Снят новый — по роману Горького «Мать».

●

Статья была уже написана, когда фильм «Мать» появился на экране. Меняет ли это событие что-либо в сказанном? Нет. Скорее добавляет драматическую ноту в режиссерскую тему Панфилова.

Респектабельная публика Канна рукоплескала соцреалистическому полотну. Тяга к так называемому большому стилю, который воспринимается в основном через обстоятельную неторопливость и постановочную добротность кинороманов, не нова, но объяснима. Спокойствие академических традиций и пафос умения, ремесла видятся залогом просветительского и эстетического удовлетворения. Западный рынок, не исчерпав до конца кладезь советского неофициального искусства, проявляет живой, но пока скромный интерес к живописи тридцатых — пятидесятых годов. Тоже ведь к большому стилю, значимому в отечественном культурном пространстве не менее, чем роман Горького «Мать».

Мне нравится последовательность Панфилова и его индивидуализм: в то время как не то что экранизировать, надо забыть «Мать» как сон — он ей отдается. Настаивать сейчас на том, что Горький сочинил очень скверное произведение, довольно пошло. Кто-то ведь помнит неожиданно блестящий спектакль Любимова по тому же роману.

И если даже сегодная с серьезным вниманием отнестись к раздумьям Панфилова о революционных преобразованиях и истоках пробуждения темной, пьяной, угарной и воодушевляющейся народной массы (лучшие сцены — мерное повторение кадров идущих на фабрику и возвращающихся оттуда рабочих, гул дикой и мрачной толпы, предвещающие, казалось бы, эпическое дыхание картины), то все равно удивляет у такого экспрессивного режиссера холодное расчетливое мастерство, расцвеченное мелодраматическими эффектами, для иного случая, возможно, очень хорошая, но здесь чрезмерно эстетизированная операторская работа Михаила Аграновича.

И Инна Чурикова, играющая на сей раз святую Иоанну сормовских окраин со всей профессиональной и личной ответственностью, пытается скрасить, преодолеть — не всегда, впрочем, точно, не столько искусственность роли (ее девы, матери, страстотерпицы и раньше полагали жертвенность, неуступчивое служение идее как внутреннюю необходимость, душевную потребность), сколько бутафорскую природу фильма, лишенного панфиловского трагизма и неакадемической истовости...

Андрей Плахов

Ностальгия по Большому Стилю

В медицине есть понятие: фантомная боль. Это когда тревожит, саднит хирургическим путем удаленный орган. Нечто подобное ощущает народ, выступающий вот уже около ста лет и объектом, и вершителем дерзких социальных операций. Режется по живому, потом рана затягивается, но чем дальше, тем сильнее напоминает о себе фантомной болью.

Болит миф о патриархальной России, о добрых царях и их верноподданных. Болит мечта о народе-воителе и народе-миротворце. О России, указующей путь к счастью заблудшему человечеству, и России — равноправной хозяйке комфортабельного европейского дома. Даже о России сталинского покроя не одна Нина Андреева душой извелась.

Разумеется, болит на месте (полностью или частично) ликвидированных классов — дворянства, крестьянства, интеллигенции, в области ампутированной христианской духовности и кастрированной культуры. Повинна в этом не только Советская власть, но и сама культура. Потому что последняя нигде так не постаралась уничтожить самое себя. Она сама себя возвеличивала и унижала, добровольно шла на службу народу, классу или власти, брала на себя — в несвойственном ей глобальном масштабе — миссионерские функции.

Фантомная боль резко усилилась в наши дни.

●

Не приходится долго гадать, откуда пришло это чувство утраченного. Обретения последних лет на самом деле являют собой прогрессию исчезновений. Появилась свобода высказывания — сломался ходкий стереотип, нарушились давно освоенные механизмы игры. Свобода выбора перечеркнула фатальные рамки осознанной необходимости. Свобода совести обнаружила пугающее отсутствие веры.

Ситуация с культурой иронически дублирует положение дел в материальной сфере. Появился намек на желанный рынок — из магазинов окончательно исчезли остатки социалистической роскоши. Культивируя ценности западного мира, мы уже готовы стать обществом потребления, да вот загвоздка: нечего потреблять. А производить, кажется, прочно разучились.

Еще недавно всех коробил пресловутый лозунг: больше социализма. Сегодня мы уже имеем в наличии многие недостатки капитализма (и ничего из его достоинств) и вместе с тем как никогда ощущаем гнилую закваску прежней системы.

Единственный продукт, которым мы привыкли кормиться и напористо угощать других,— это духовные свершения. У нас лучшие поэты, которые, как известно, больше чем поэты. В отличие от остального мира, они еще пророки и мессии, проповедники и депутаты. Последнее — это теперь, но ведь и раньше их творения прочитывались публикой как поступки, а поступки воспринимались как поэтические манифесты. И у диссидентов, и у эмигрантов, и просто у «властителей дум». Высокомерно-олимпийский имидж Бродского, мальчишески-сумасбродный — Евтушенко, богемно-экстравагантный — Ах-

мадулиной не менее важны, чем сочиненные ими стихи.

Так же и в кино. Километры чувствительной пленки испещрены высокими волеизъявляющими образами. Поэтом экрана может быть назван не только Тарковский, но каждый, кто не был послушным исполнителем социальных заказов, кто самовыражался в эзоповой крамоле, кто черпал импульсы в стоическом сопротивлении режиму. Этот тип художника — чаще всего аскетического и сурового — почти изжит в современном обществе, но у нас он реликтовым образом сохранился с благой помощью цензуры и отечественной традиции.

●

Чистейший образец этого художественного типа — Глеб Панфилов. Он всегда сочетал в себе признаки потенциального народного артиста и дерзкого смутьяна, его фильмы то подпадали под гонения и запреты, то зачислялись в рубрику наших достижений. Все зависело от того, с какого боку на них посмотреть.

В «Советском экране» (1990, № 3) напечатали недавно старую рецензию В. Божовича на фильм «В огне брода нет». Статья не была в свое время опубликована, а она могла бы тогда очень и очень помочь фильму, ежели согласиться с тем, что «отбросив компромиссы, утешительные решения, фильм ставит вопрос с суровой прямотой — как поставила его в свое время сама разразившаяся революция». И далее: «Революция — вещь жестокая и логичная. Всем героям путь либо в одну сторону, либо в другую. А это значит взять в руки винтовку и сражаться. Отрубят тебе правую руку, бери оружие в левую. Нет оружия — хватай камень. Чтоб всех мучителей погубить, Чтоб потом уже никто не убивал, не угнетал, не мучил».

Аналогичным путем критике удалось убедить начальство в том, во что ему самому отчасти хотелось верить: что фильм «Прошу слова» воссоздает привлекательный образ нашего современника — человека глубоко партийного, беззаветно преданного своему делу, неравнодушного к заботам и тревогам людей.

О том, что революция разбудила не только нутряной талант Тани Теткиной, но и слепую манию разрушения, войны с инакомыслием, фильм «В огне брода нет» не умалчивал, но и не говорил впрямую. Это можно было замечать или не замечать. Точно так же можно было отнести гротескно-монструозные черты Елизаветы Уваровой на счет ее непомерного духовного максимализма. Она, «ворошиловский стрелок», самой своей психической исключительностью не столько компрометировала, сколько остранняла Систему, ее породившую.

Вообще Чурикова своей великолепной игрой — гиперреалистичной и в то же время с оттенком легкого безумия — создавала столь удобное для режиссера пространство расширенных трактовок. Ее героини находились в эпицентре истории и вместе с тем как бы совсем вне ее.

После того как у Панфилова не вышел столь же блистательно амбивалентный ход с «Темой» (там центр тяжести переместился с Чуриковой на Ульянова, актера слишком плотной социальной фактуры) и картина легла на полку, режиссер перешел на сценическую и романную классику. Уже «Васса» показала, что из посыпанного застойным нафталином Горького можно извлечь вполне своевременные мысли. И их даже нет необходимости особенно шифровать. Из написанной (и позднее переписанной автором) характерно-социальной пьесы Панфилов сделал набросок «судьбоносного» романа о русской буржуазии как движущей силе истории. Но также и о ее роковой вине перед страной — а кто, собственно, с этим спорит? Для одних вина кровососов и накопителей в самом факте нажитого богатства. Другие видят ее в непростительной исторической близорукости. Проглядели, занятые своими играми, приход «могильщика», что теперь говорить...

Стиль этой картины неожиданно для Панфилова сочетает ритуальную величавость русской «гибели богов» и элементы декадентского маньеризма — и то, и другое на фоне следования бергмановской трактовке глубинной женской сущности как парапсихологического феномена. Но все эти наслоения растворяются в цементирующей фильм установке на классическую романную форму.

«Мать». Ниловна — И. Чурикова

Объективность эпического взгляда, особенно с временно́й дистанции — вещь двуликая. И все же она подчиняется каким-то основополагающим законам. Жанр большой исторической экранизации всегда нес нагрузку благородного консерватизма. Разве что подходы раннего Кончаловского к Тургеневу и Чехову можно было назвать модернистскими; впрочем, и в них сполна проявилась ностальгия по дышащим нездешней прелестью дворянским гнездам. Не говоря уже о михалковском «Обломове». Сергей Бондарчук, мастер крупногабаритных полотен, делая «Войну и мир», чувства классовой ненависти вроде бы не испытывал. Но и он, по мере того как его манера становилась все более академичной, заговорил о корнях, о душе, о боге. Похоже, ему не так уж хотелось делать «Красные колокола»: левая идея, да еще в преломлении космополитических требований копродукции, приобрела в фильме, как и в жизни, безнадежно мертвенный оттенок.

И Панфилов, много лет одержимый проектом «Жанны д'Арк», вряд ли сугубо по своей воле пришел к роману с горьковской «Матерью». Скорее всего он убедил себя в художественной плодотворности замысла, который не нужно было «пробивать», как Булгакова или Вампилова. Перестройка добавила к сделанному выбору мотивировку «от противного»: режиссер, известный своим упорством в борьбе с обстоятельствами, не захотел подчиниться их волшебно переменившемуся руслу. Раньше других Панфилов ощутил неловкость дружного следования новой конъюнктуре, согласно которой всё прямо либо косвенно связанное с соцреализмом

стало почитаться дурным тоном. Не удивлюсь, если даже из чистого упрямства режиссер укрепился в своем «безумном» предприятии.

•

Впрочем, безумным оно рискует показаться лишь на фоне нашей поистине безумной действительности. Итальянцы, породившие мощную школу кинороманa, никогда не стеснялись впечатления, которое произвела на них горьковская трилогия М. Донского. А разве не является «соцреалистичной» — хотя бы в намерениях — «Земля дрожит» Висконти? А «Ночь святого Лаврентия» Тавиани? Другое дело, что ни один из них не был в плену абстрактного метода и на каждом этапе решал для себя драматический конфликт между идеологией и эстетикой.

«Фильму «Земля дрожит»,— отмечал еще в 1948 году Андре Базен,— недостает внутреннего огня... Фильм Висконти имеет чисто объективную пропагандистскую ценность: он наделен документальной силой, не поддержанной, однако, какой-либо эмоциональной выразительностью»[1].

Так и должно было случиться. Левая идея, не обеспеченная позитивным опытом истории, все более тяготеет к, казалось бы, чуждым ей консервативным формам, одной из которых и является неоклассический (не путать с модернистским) роман. Тот самый, который в XX веке один Фолкнер — не самый большой прогрессист — сумел вывести на новый уровень (и недаром он тоже заметно повлиял на неореалистов).

Неустанные попытки эпичности пронизывают сквозной линией итальянский кинематограф, возрождаясь, как феникс из пепла, не только у склонного к монументальности Висконти, но и у его всегдашних оппонентов Пазолини и Феллини. И, конечно, у Бертолуччи. Сам Висконти, еще работая над картиной «Земля дрожит» (которая должна была стать первой частью народной трилогии), прекрасно понимал, что революция в Италии не состоится, что придется вновь и вновь проходить круги декаданса и мучительной социальной переєтройки, вновь апеллировать к историческим аналогиям и древним мифологемам, способным уберечь мир от распада. И величественный «Леопард», и инфернальная «Гибель богов» говорят именно об этом. Неспроста ведь позднего Висконти было так принято и приятно атаковать с левых позиций.

Последняя попытка большого кино в жанре левого кинороманa — «XX век» Бертолуччи. Попытка столь же блистательная, сколь и парадоксальная. Пожалуй, даже саморазоблачительная. Фрейд оказался таким же плохим пророком развития западного общества, как и Маркс. Соединив их в эпической конструкции своего фильма, Бертолуччи убедил себя и других только в одном: самоценность стихийных начал и народных движений очевидна в поэтическом смысле, но далее она становится сомнительной. Поэзия хиреет при соприкосновении с каменистой почвой истории и сглаживающими правилами ее романной трактовки (семейная сага, любовный «роман в романе», международная плеяда звезд в главных ролях). К тому же сама история предпочитает революционной поэзии стабилизирующую прозу. Вывод был неожиданным для самого режиссера, которому долго еще предстоит изживать комплекс 1968 года — последний социальный комплекс западной интеллигенции.

Нельзя не признать, что Панфилов, войдя в копродукцию с итальянцами, проявил максимальный здравый смысл и похвальную интуицию. Американцы, предпочитающие всему принцип action (действие), идеи экранизации «Матери» просто бы не поняли — точно так же, как не поняли ее у нас. «Война и мир» — это да, на этом можно сделать что-то вроде «Унесенных ветром». Итальянцы же охотно пошли на сотруд-

[1] Цит. по: Базен А. Что такое кино? М., 1972, с. 320—321.

ничество, тем более что речь шла о телевизионной версии (сериале).

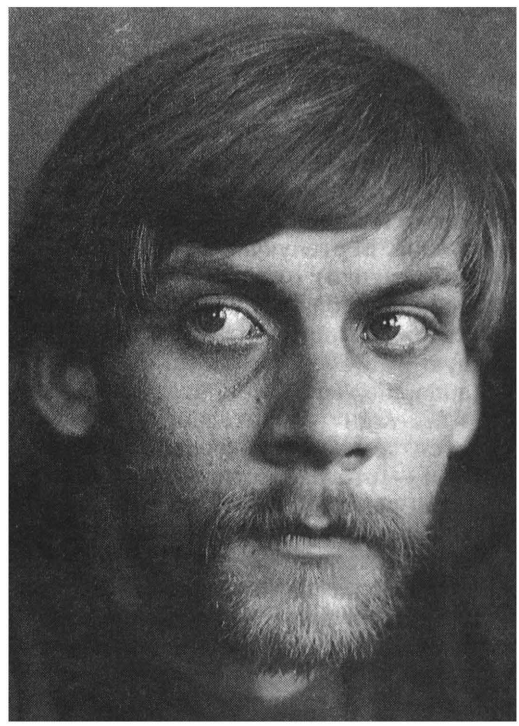
●

Сюжет первоисточника давал не так уж много шансов для создания богатого, инкрустированного эффектами зрелища. Но Панфилов и не думал ограничиваться канвой «Матери». Он адаптировал атмосферу «босяцких» рассказов того же автора, а в эпизодах, связанных с интригами охранки, подключил и мотивы столь нелюбимых певцом Буревестника Достоевского и Леонида Андреева. На четырехчасовом пространстве фильма нашлось достаточно времени-места для живописания российского быта с пьянью, грязью рабочих окраин, с дебильными плебейскими лицами, с оборотнями и бесами предреволюционной поры.

Здесь было легко переусердствовать, но Панфилова, похоже, спасло все то же упрямство: не хотелось подчиняться повальной моде на чернуху. Жанрово-бытовой колорит потеснился перед метафизикой русской жизни, перед идеализмом просветительских кружков, где марксизм слыл последним откровением, перед бескорыстной жертвенностью юных чистых душ, словно перевоплотившихся в сормовских интеллигентов и пролетариев из апостолов первохристианства.

Панфилов не открывал Америку, а шел по пути, обозначенному самим Горьким. Идеи богоискательства пронизывают первый роман, перешедший черту между социалистической утопией и практическим пособием для революционеров. Это, конечно, был атавизм, и не случайно Ленин упрекал своего друга-писателя в идеализации интеллигентов. Впрочем, не только он, а и, например, «правый» критик В. Краних-фельд, писавший в 1907 году: «В романе нет жизни, а вместо нее перед нами совершается не то радение, не то месса. Много благолепия, много фимиама, причем и благолепие и елей какие-то особенные, социал-демократические».

Об этом уместно напомнил недавно В. Вахрушев в статье о Горьком, напечатанной журналом «Волга» (1990, № 4). Он приводит целый реестр богоискательских символов, перемешанных с революционными лозунгами, которые пронизывают образный строй «Матери», связывает ее с ницшеанством и русским прометеизмом начала века, с риторическим пафосом, носящим экстатически-религиозную окраску. Особенно это заметно в первых редакциях книги. «Николай Иванович развязывает грязные онучи у хромого Игната — сцена эта отдаленно ассоциируется с евангельским эпизодом омывания ног учеников Иисусом (Евангелие от Иоанна, 13, 4—10)»,— отмечает критик. И Саша, и Павел Власов, и сама Пелагея Ниловна не раз и не два обращаются к христианской сюжетике и терминологии, говорят о том, что «церковь разрушена, но бог бессмертен», о том, что они преисполнены «новой веры».



«Мать». Павел Власов — В. Раков

Не удивительно: еще Энгельс подчер-

кивал, что в истории первоначального христианства имеются достойные внимания точки соприкосновения с современными движениями угнетенных. От этой связи отталкивался, между прочим, и Пазолини в своем «Евангелии от Матфея», полном поэзии гнева и люмпенской мощи. Однако Панфилов не уходит столь далеко от горьковского «благолепия» и рассудочного романтизма.

Если Бертолуччи попытался впрячь в одну упряжку Маркса и Фрейда, то Панфилов предпочел столкнуть на авансцене другую пару — Маркса и Христа. Эксперимент не нов (вспомним того же Пазолини), но новизна вообще не является отличительной чертой киноэпоса. Важно иное: насколько удается оживить сюжетный канон поэтическими инъекциями (вот почему для Бертолуччи был так дорог опыт Довженко) или прошить структурной символикой, восходящей к мифу (здесь уже впору опираться на линию, идущую от Эйзенштейна до Висконти).

Панфилов, как бы подразумевая все это, все-таки удивительным образом остается верен горьковской поэтике, которая — это известно — не удовлетворяла самого писателя, все время пытавшегося переписать роман. Но это было невозможно. Будучи диссидентом среди интеллигенции, Горький внутренне переживал драму инакомыслия и по отношению к своим товарищам-революционерам. Панфилов самоотверженно принимает на себя эту двойственность вместе с издержками метода и композиционными недостатками книги.

Панфилову многое удалось, хотя преодолеть монодраматическое построение романа было делом нелегким. Вновь нельзя не подивиться способности И. Чуриковой принимать на себя бремя психофизических перегрузок, решительно выводя своих героинь за грань обыденного сознания. Ниловна в фильме ничуть не напоминает забитую жертву строя и домостроя; она с самого начала словно отделена от реальности упругим светящимся полем, но именно она концентрирует в себе духовную энергетику, из которой, как из искры, возгорится пламя «нежной революции» (используем этот новоявленный, анахроничный для данного случая термин).

В том, что революция оказалась несколько иной на ощупь, повинны не сормовские диссиденты и вскормившая их Мать, а совсем другие лица, находившиеся в тот час в Лондоне и еще бог знает в каких зарубежных командировках. Так, во всяком случае, прочитывается в фильме монтаж двух «вставных» эпизодов.

В первом Николаю Второму докладывают о расстреле в Сормове; государь, известный по учебникам как «кровавый», внемлет рапорту устало-обреченно, а придворный фотограф в этот момент делает снимок расположившегося со всеми домочадцами царского семейства. Фотокадр, смысл которого сегодня не надо объяснять. Предвестие крови, которой неминуемо суждено пролиться, витает над этой «провидческой» сценой.

А в это время... Владимир Ильич, сидя на кладбище у Марксовой могилы, доверяет бумаге свое впечатление от только что услышанной новости — опять насчет сормовского инцидента. На лысину будущему вождю садится комар — и тут же расплывается от хлопка символическим багровым пятном.

По существу,— вот они — антагонисты этой исторической драмы, и при желании их можно было бы связать вполне прочной сюжетной нитью — как поступил тот же Бертолуччи с главными героями «XX века». Схлестнув обоих — помещика и крестьянина — в финальном неразрешимом поединке, режиссер завершил эпопею параболическим знаком вопроса. А начал ее с совместных детских игрищ на почти библейском ландшафте, с туманных влечений, соединивших героев едва ли не кровной связью. История как борьба природных инстинктов, борьба классов как новая стадия телесных противостояний...

Панфилов, конечно, далек от подоб-

ной игривости. Вольные прогулки с историей, с классикой не в правилах нашей режиссуры, которой ни Бертолуччи, ни какой-нибудь Вуди Аллен (или тем паче Абрам Терц) в этом смысле не пример. Вставные эпизоды в «Матери» лишь намекают на возможность смелого поворота, но погоды не делают, не отменяют медленного течения известных событий, где опять фигурируют Ниловна и «запрещенные люди» — юные наивные революционеры.

Хочет этого режиссер или нет, их отношения не так уж интересны сами по себе, а «держат» как раз-таки своей бесплотностью, гипнотической дымкой, почти сказочностью. Время в картине легендарно, неподвижно мифологично, его еще лишь краем коснулась История. Классовая нетерпимость еще не разрушила основ христианской морали, пускай адаптированной каждым сословием по-своему. В том числе и сормовским рабочим людом. Хотя уже то тут, то там являются деклассированные монстры, предвещая эпоху антихристов, массовых убийств, тотальных кампаний. Наступает XX век — век великой «борьбы идей», пожирающей людей в печах Освенцима и подвалах Лубянки. По сравнению с ним «девятнадцатый железный» кажется безмятежным детством человечества.

●

Тоска по романному эпосу (так же как по мелодраме) сигнализирует обычно о консервативной устремленности культуры, уставшей от безумств авангарда. Два года назад в Канне наибольший успех имел датский фильм «Пелле-завоеватель» — экранизация романа Мартина Андерсена-Нексе, тоже, кстати сказать, классика соцреализма. Медленное, по-скандинавски выдержанное скольжение будней, как бы возвращающее современного зрителя к исходным «условиям человеческого существования». Вечная драма — отец и сын, скитания в поисках работы, проблемы эмигрантов, всегда и всюду чужих в социуме. Предельная сосредоточенность камеры, чуткой к нетронутой красоте мира, классическая актерская работа Макса фон Сюдова. И — никаких стилевых новаций...

Год назад — уже в Венеции — триумф тайваньского фильма «Город печали». Тоже история семьи, вовлеченной в вихрь революций и гражданских войн, но странным образом отчужденной от них. Такой эффект возникает под меланхолическим взглядом сегодняшнего кинематографиста: он ищет устойчивости и находит ее даже в самых драматических коллизиях «патриархального» прошлого.

И даже в остальных фестивальных сенсациях — будь то «Секс, ложь и видео» или «Дикое сердце» — сверхмодерновый дизайн лишь камуфлирует тяготение кинематографа к уютным экологическим нишам в виде семейных мелодрам, детских сказок и обновленных мифов.

Отечественное кино переживает ту же потребность, умноженную на опыт политического взрыва и социальной депрессии. А потому — неестественно ускоренную, не успевающую осознать самое себя. Если эта потребность как-то и связана с жизнью мирового кинематографа, то скорее всего по законам антилогики.

Еще бы. Произошла давняя подмена понятий. Со времен «Ивана Грозного» у нас не было в кино Большого Стиля и не было узаконенного авангарда. Место первого занял дорогостоящий постановочный официоз, роль второго выполняли то фольклорно-поэтическое кино, то дедраматизированный «поток жизни», то субъективная камера Урусевского, то лирический индивидуализм Тарковского. По сути весь кинематограф существовал не ради игры и удовольствия и уж никак не ради своих собственных эстетических задач. Он с миссионерским пафосом культивировал глобальные идеи, приписывая их историческому сознанию народа либо поэтическому прозрению самого художника. И то, и другое могло смыкаться в намерениях — искренних или с привкусом конъюнктуры, в поддержку официальной мифологии или в оппозиции к ней.

Каждый из режиссеров, творчески влиятельных в 70-е годы, пытается вырваться из этого круга, найти свою незапрограммированную формулу Большого Стиля, который может быть только и исключительно индивидуальным. Чаще, однако, индивидуальным оказывается лишь кризис стиля.

Исчерпав резервы элегической живописности, Сергей Соловьев выводит на поверхность кичевый маразм (он же — романтизм) нашей жизни, ранее скрытый за ширмами Духовности и Культуры.

Вадим Абдрашитов, напротив, все более зашифровывает в терминах демонического фрейдизма простые и сложные правила социальных игр.

К затянувшейся творческой паузе пришли каждый со своей стороны Элем Климов и Алексей Герман. Первый остановился перед усилием, необходимым, дабы вознести суперпостановочное зрелище («роман романов») на мистическую духовную вертикаль. Второй, достигнув в «Лапшине» пределов «лирической эпичности», похоже, не видит более для себя достойных задач.

И даже Никита Михалков — единственный, кто знает толк в свободной игре осколками расхожих мифов,— и тот завяз в гигантомании глобальных проектов.

Последний случай интересен особо, ибо он наглядно проявляет всю нашу до ужаса извращенную культурную ситуацию. Михалков всегда был достаточно легок, чтобы миновать соблазны официоза, чтобы не стать глашатаем идей либерализма или почвенничества (ни то, ни другое, ни третье ему ничего не стоило). В одном западном журнале после «Обломова» его характеризовали как «классического представителя русской культуры со свойственным ей консерватизмом». Что ж, пусть даже и так, но если бы еще хоть один наш консерватор был столь же элегантен в своем искусстве! После «Очей черных» Михалков прослыл на Западе виртуозом культурного диалога, способным играючи нащупать точки соприкосновения русской и итальянской ментальности. То, что у Тарковского в «Ностальгии» выстрадано трагическим (и безальтернативным) личным опытом, у Михалкова само собой вытекает из взаимопритяжения традиций. Почему у нас так любят Феллини? Почему у них так ценят Чехова? Не будем мудрствовать лукаво...

Правда, я сам не могу заставить себя полюбить «Очи черные». Но это моя проблема, а вовсе не Михалкова. Он единственный безупречно выполнил упражнение в Большом Стиле, попросту сняв его со скучной повестки дня и перенеся в неформальный ритуал вечернего времяпрепровождения. Сегодня это, пожалуй, очевиднее, чем три года назад.

«Очи черные» не просто полны ностальгии по чеховским интеллигентам и висконтиевским аристократам; Михалков дает новую ироническую и сентиментальную жизнь этим персонажам в системе координат сегодняшнего кино, благополучно пережившего и классику, и модернизм. Но даже его «легкую музу» тянет назад, к русской тяжеловесности, к Донскому и Грибоедову, к сибирским и монгольским эпопеям. Срабатывает иерархия престижных ценностей, разделяемая по преимуществу и нашей критикой, и всеми враждующими течениями «серьезной» режиссуры — от Наумова до Овчарова.

В этом ракурсе не так уж абсурдно, как показалось многим, было вручение приза прошлогоднего МКФ «сброшенным с корабля современности» Бондарчуком Лопушанскому, как бы уже курсирующему в водах будущего вселенского потопа. Сегодня, когда все больше утрачивает смысл противопоставление художников по принципу «прогрессивности», бросается в глаза не только различие мастерства и таланта, но и архаичное сходство мессианских установок. Достаточно посмотреть последнюю ленту Таланкина — и сравнить ее, скажем, с новой работой Тепцова. Налицо апокалиптический декаданс как «большого», так и «малого» авторского стиля.

●

Частично эта проблема многими уже осознается, но ставится главным образом в плане порицания «эпигонов Тарковского». На этом соглашаются, например, Л. Козлов и М. Черненко, участники круглого стола «Киноведческих записок» (№ 4). Почему-то они считают эту тему очень деликатной, даже скользкой, в то время как другие, в особенности критики помоложе, говорят о ней, не стесняясь в выражениях в адрес своих сверстников-режиссеров. Но дело не в этом.

Дело в том, что Тарковский явился лишь наиболее плотным, экстремальным сгустком нашей общей культурной атмосферы. И оговаривать, что он-де «не виноват», совершенно излишне, ибо не о пороке идет речь, не о беде или болезни даже, а о такой объективной характеристике, как, положим, климат страны или цвет кожи населяющего ее народа. Впрочем, даже климат меняется...

Просто Тарковского мы привыкли воспринимать как канонизированное явление (тоже, кстати, свойство мессианистских культур), читать его фильмы как один сплошной текст — надмирный, универсальный, словно роман века или карта звездного неба. Привыкли думать, что подвиг его жизни, выстрадавшей свободу ценой физической гибели, мистически накладывается на его искусство.

Что касается его так называемых последователей, они кажутся заложниками тарковской гениальности, внутренне не свободными от ее тяготеющего поля. На самом деле они не свободны от общей культурной ситуации, в которой мессианизм стремительно изживает себя на уровне идеи (политика и здесь задает тон), но продолжает действовать как речевой гипноз. Точно так же гипнотизируют наше молодое кино Герман с Муратовой, а в Грузии (пример не лишний, а то, не дай бог, прослывешь русофобом) — Отар Иоселиани. Освобождение может прийти как раз-таки через возврат к «наивным» или «консервативным» — дотарковским, догермановским — формам.

В пору Тарковского эта проблема еще не нависла. Режиссер осуществил свой Большой Стиль в рамках собственной поэтики, которая долго, отчасти по недоразумению, почиталась авангардной. Сегодня вряд ли кому удастся нечто подобное — хотя кто знает? Во всяком случае, это требует длительного времени и невероятного упорства.

Если приглядеться, скажем, к «Черному монаху» И. Дыховичного, в нем видится заявка на длинную романную дистанцию, где спорить будут и классики, и декаданс, и постмодерн.

Еще более противоречивые установки берет на вооружение А. Зельдович в своем фильме-дебюте «Закат» по Бабелю. Высокое пластическое качество этой работы, включающей в себя и хореографию, и смелые эйзенштейновские парафразы, и оптические эффекты современного кино, производит впечатление не только само по себе, но также настойчивым стремлением к эпической полифонии. Вступительные библейские эпизоды с царем Давидом и его сыном Авессаломом, с Лотом и его дочерьми должны по идее приподнять сочный мир одесско-еврейского фольклора до универсального звучания ветхозаветного мифа.

Если этого не происходит, причина не только в профессиональных недоработках дебютанта: увлекшись ослепительными ракурсами и ассоциативными рядами, он недостаточно прочертил сюжетный каркас и характеры. Более глубокая проблема состоит в том, насколько вообще совместим мифоэпический подход с национальными и социальными катастрофами нашего времени, в которых начисто отсутствует всякое подобие аристотелевой или даже классицистской логики. Во всяком случае, в иудо-христианском мире, где ствол народно-религиозных традиций вот уже добрую сотню лет оплетен воинствующими идеологиями. Чтобы «очистить» его, необходимы уси-

лия поистине великого реставратора — или, напротив, незамутненный примитивизм интеллектуальных орудий.

●

Такое гораздо чаще встречается либо в культурах периферийных, либо — вырастающих из другого мифологического ствола. Вот уже не первый год внимание международных экспертов привлекают киноленты из Ирана, Тайваня, Южной Кореи (подобно тому как два десятилетия назад культурной сенсацией стал латиноамериканский роман).

Заметно возрастает реальный потенциал и наших кинематографий Средней Азии и Казахстана. Последняя, скажем, представлена даже уже не одной «новой волной», а разными, подчас спорящими между собой течениями молодой режиссуры.

Одно из них — поэтический эпос Е. Шинарбаева. Начав в фильме «Сестра моя, Люся» с довольно вроде бы непритязательного «ретро», он уже тогда обратил на себя внимание особенной сосредоточенностью и в то же время странной двойственностью взгляда, в котором как бы скрестились европейское и восточное миросозерцание. В новой картине Шинарбаева «Месть» Восток отодвигается к своему географическому апогею: место действия фильма — Корея и Сахалин. А вот что касается времени действия, оно только в рамках основного сюжета занимает около полувека, с включением же исторической экспозиции распространяется в сакральную область мифа.

Обращаясь, как и в предыдущих своих киноопытах, к прозе А. Кима, режиссер соединяет две тенденции — литературную и кинематографическую. Первая существует уже не один десяток лет и в наиболее законченном виде — в творчестве Ч. Айтматова. Еще не так давно оно казалось последним словом прогресса в нашей официальной литературе, восхищало «эзоповыми» мифологическими вкраплениями в ткань социалистического романа с нотками осторожной критики. Помню, как ведущие кинематографисты буквально дрались за право экранизации «Буранного полустанка» или «Плахи»[1]. Почти ничто из этого не осуществилось, а поставленный по сценарию Айтматова «Смерч» Б. Садыкова обнаружил внутренний конфликт между торжествующей изобразительностью и холодком притчевой конструкции. Нынче айтматовский метод, идеально пригодный для застойных лент, кажется безнадежно исчерпанным. Однако в варианте А. Кима (интроспективная философская проза со «снятой» социальностью) миф продолжает работать.

Вторая тенденция пришла опять-таки от Бертолуччи, который, хотя и демонстрирует в «Последнем императоре» европейско-голливудское восприятие Китая, достигает при этом абсолютной иллюзии, что «Китай близко», что роман человеческой жизни, построенный на трудном опыте обретения мудрости, есть некая универсальная ценность.

Универсальная — как раз потому, что вырабатывается в условиях иной традиции. В самом китайском коммунизме режиссер ощутил нечто от конфуцианства — как бы ту же идею исправления человека, и показал, как через все исторические катаклизмы может сохраняться непрерывность ритуалов и культуры. В этом — контраст восточных и западных революций; Бертолуччи, давний энтузиаст левых движений, приходит теперь к спокойной апологии консерватизма.

Вернемся к Шинарбаеву. В историческом прологе «Мести», как и во всей ее философской подкладке, он использует сходную стилевую модель. Величественная ритуальность пролога, повествующего о судьбе придворного поэта, сменяется аскетичными картинами жизни его «реинкарнированного» потомка. Жизни, целиком и полностью подчиненной сверхзадаче самоубийственной мести. И в финале —

[1] Совсем недавно Х. Нарлиев воплотил на экране легенду о манкурте (фильм «Крылья памяти»).

освобождение от искусственной «роли», сделавшей человека жертвой ритуальной идеи. Чтобы достичь этой высшей стадии бытийственной гармонии, эпический герой должен пройти через испытание миссией, предопределенной ему от рождения, через преодоление этой миссии.

Шинарбаев делает решительный шаг в сторону Большого Стиля, но, к сожалению, останавливается там, где его держит провинциальный опыт «малых форм». Все наше кино в этом смысле остается замкнутым в своем ареале, и одним из проявлений этого становится ограниченность изобразительных средств. Сравните свободную — легкую и торжественную — камеру Витторио Стораро в «Последнем императоре» с назойливым использованием эффекта «зум» (съемка с применением трансфокатора) у Шинарбаева. Не говорю уже о декоре и массовых сценах: это искусство в условиях кооперативного бизнеса стремительно умирает. Постановочный аскетизм несовместим с большими эпическими притязаниями. Думая о проектах наших режиссеров, связанных с Тимуром — Тамерланом, Чингисханом и другими героями восточной истории, остается уповать на помощь копродюсеров.

Но даже это не главное. Эпос требует разных, предельно контрастных жанровых красок. Прав М. Ямпольский, выражая сомнение, что современный советский режиссер способен выстроить чувственную палитру, подобную той, что демонстрирует Бертолуччи — от декадентского пиршества императорского дворца до «чернухи» концлагеря: «По существу уже и императорский двор — для него (советского режиссера.— *А. П.*) лагерная зона с грязью, хамством и скукой. Похоже, что весь мир мы сегодня видим из нашего серого бытия. У нас и сказки из-за этого не получаются. Пожалуй, финальное заключение Пу И (героя Бертолуччи) многие советские режиссеры сняли бы неплохо. А вот детство героя во дворце снять уже никто не может. Это печально» («Киноведческие записки», № 4).

●

Единственный Большой Стиль, который уже как бы существует в нашей культурной практике — это стиль сталинского классицизма. Освобождаясь от умилительной тотальности «ретро», кинематограф приходит к освоению «великой эпохи», как назвал ее Э. Лимонов, адекватными ей средствами. Не самый, вероятно, показательный и все же симптоматичный пример — фильм ленинградского режиссера С. Шустера «Канувшее время». Интеллигентная, без особых откровений, но довольно «стильная» экранизация «полочного» романа А. Бека «Новое назначение».

Не кадры сталинской хроники (впечатляющие как раз в силу их грозной монотонной повторяемости), не хорошие актерские работы С. Любшина и Н. Руслановой заставляют возвращаться мыслями к этой картине. То есть и то, и другое, но еще — и прежде всего — точно прочувствованный эпический масштаб и ритм «канувшего времени». Становясь мифом, оно тем не менее не отпускает нас ублюдочной монументальностью, выраженной и в архитектуре, и в «кожаном» кабинетном стиле, и в реликтовых типах «сталинских соколов».

Впрочем, почему реликтовых? Сколько их мы видели на домашних экранах за время съездовской эпидемии! Вот он — настоящий эпос нашего времени, с которым не в силах конкурировать ни один заокеанский боевик. Тут вам и непредсказуемо совершенная драматургия, и саспенс, и психологические глубины.

Чем может в этих условиях держать конкуренцию игровой кинематограф? Ни «Мать», ни «Закат», ни «Месть», ни «Канувшее время» не способны скорее всего привлечь живой интерес публики, обалдевшей от невроза и гипноза, от хронической нестабильности.

Однако они способны на другое — выразить зреющую в культуре ностальгию по устойчивости, попытку преодолеть хаос усилием художественной мысли.

М. Швыдкой

Жизнь есть сон?

Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет. ...О, если бы не существовать!..
А. П. Чехов. Три сестры

Повесть «Чернов» была написана между 1972 и 1978 годом, хотя и опубликована лишь в 1989-м в сборнике под названием «В безвременье» вместе с другими повестями, рассказами и зарисовками Сергея Юрского. Опубликована без латинской транскрипции фамилии заглавного героя, которая появилась в сценарии, а потом и в титрах фильма. Не стал бы заострять внимание на этой не слишком важной на первый взгляд детали, которую многие могут расценить как некое театральное пижонство автора ленты, как дань нынешней конъюнктуре, постоянно провоцирующей к смеси французского с нижегородским, но она, на мой взгляд, свидетельствует не о новой возможности создать совместное предприятие, а о чем-то другом, более сущностном, важном, тайном и не до конца осознанном. Может быть, эти заметки и помогут разгадать секреты отражений, которые и составляют почти магическую привлекательность картины Сергея Юрского.

Для автора повести, известного артиста театра и кинематографа, гонимого в пору застоя ленинградскими властями, мечта о трансевропейском путешествии по железной дороге, которую осуществляет богач-космополит Пьер Ч., была некоей фантасмагорией, ночным сновидением, причудливой невозможностью. При том, что ленинградский Большой драматический театр, ведомый Г. А. Товстоноговым, и в тот официально неблагоприятный для него период был «выездным», при том, что и сам Сергей Юрский, несмотря на обрушившиеся на него «запреты на профессию», познал искус жизни, со- и запредельной обществу «развитого социализма». Начало, а тем более середина 70-х — время новых эмиграций не только для евреев, но и для всех, кого власти хотели выставить из страны. Но все же, все же «железный занавес» существует не только в официальных таможенно-идеологических и погранично-политических доктринах, он незыблем в сознании, и потому для автора повести, похоже, как в 1972 году, так и в году 1978-м образ путешествия Пьера Ч. был лишь неким образом свободы, подчиняющейся прихоти железнодорожного расписания только как прихоти судьбы, от которой все равно никуда не деться.

Для автора фильма, известного московского артиста и режиссера театра и телевидения, дебютирующего в новом для себя качестве постановщика в кинематографе, заграница перестала быть неким образом-шифром, невоплощаемой мечтой — стала данностью, пестрой реальностью, осязаемой и доступной. Латинская транскрипция фамилии героя стала повседневной необходимостью, как на непременной деловой карточке, где на одной стороне надпись по-русски, а на другой уже непременно по-английски — информация не только об имени и от-

«Чернов. Chernov»
Сценарий С. Юрского, при участии А. Гребнева. Постановка С. Юрского. Оператор М. Агранович. Художники А. Бойм, А. Макаров. Композитор Е. Чемберджи. Звукооператор А. Нехорошев. «Мосфильм», при участии «Рохас студио фильм» (Испания), 1990.

честве, но и о том who is who. В 1990 году для десятков миллионов Черновых, населяющих нашу страну, сотрясаемых разного рода общественными шквалами, испытывающих всевозможные унижения из-за постоянно растущего дефицита — бюджетного и материального, выезд за рубеж может стать жесткой экономической необходимостью, лишающей неведомую жизнь всякого флера.

Впрочем, и в повести — надо отдать должное ее автору — и в повести 1978 года существовала эта трагически-тревожная догадка — об изначальной человеческой несвободе, о неизбывном драматизме нашего пребывания на земле. Подсознание диктовало автору свою тайнопись: в повести «Чернов» почти нет пейзажей, идея свободы осуществляется в замкнутости вагонного пространства, низведена до купе, за пределами которого, может быть, и существует какая-то буйная и не сводимая к необходимости реальность, но она-то уж точно — мираж, не имеющий никакого отношения к нашему внутреннему бытию. В фильме этот мотив разворачивается более внятно и последовательно: свободны поезда, мчащиеся в неведомые дали, их зависимость от рельсов почти не ощутима. Но люди в вагонах прикованы к рельсам, проложенным неведомыми Парками.

Лишь однажды автор фильма даст развернутый пейзаж испанского города, любуясь каменными кружевами Барселоны — настоящей Барселоны, а не снятой где-нибудь в Ялте или в Тбилиси, но он позволит себе вырваться на волю из жестко ограниченных пределов, замкнутых пространств, где тесно и вещам и людям, лишь перед лицом смерти. Здесь, в Барселоне, выбросится из окна отеля советский архитектор Александр Петрович Чернов, прибывший сюда на конгресс. Здесь погибнут от взрыва бомбы международный террорист Халаф и всемирно известный дирижер маэстро Арнольд. Здесь, неподалеку от города, в дурной бесконечности приморского бытия останется жить Пьер Ч., наверное, готовясь к новому железнодорожному путешествию.

В повести то там, то сям взрывались фонтанчики открытой публицистики; отзвуки городской прозы конца 50-х — первой половины 60-х годов теснили коллизии, напоминающие деловую драматургию 70-х, обнаруживали литературный контекст, в котором существовал автор, но от которого — и это поразительно — был почти свободен. Ибо уже в прозе его, будущего кинорежиссера, интересовали совсем иные пласты человеческой жизни, чем многих его литературных коллег.

В фильме 1990 года этот интерес обнаруживает себя, скажем так, в чистом, почти стерильном виде.

С. Юрский по-прежнему внимателен к житейским историям, к бытовым, повседневным подробностям человеческих проявлений, к обыденности, окружающей советского человека середины 70-х или начала 80-х годов. Он так же тщательно продумывает поведение людей в международных вагонах, мчащихся между запредельными нашему Отечеству городами. Интерьер московской коммуналки с пыльной прихожей, заставленной шкафами и тазами, дорог ему не меньше, чем стерильность среднеевропейского вокзала. Он любуется всем с демонстративным почтением, обнаруживая вкус художника-живописца, извлекающего эстетический эффект даже из съемки туалета в архитектурном институте.

Но вместе с тем его герой рассматривает все происходящее взглядом постороннего, для которого конфликты внешней по отношению к нему жизни странны и чужды. Он боится впускать в себя эту повседневную жизнь — хотя мучительно вписан в нее и в глубине души надеется, что она способна принести ему гармонию.

Но что же это значит — в глубине души?..

В повести «Чернов» билась некая вполне публицистическая мысль о том, что безжалостное время-безвременье эпохи «развитого удовлетворения» губит лучшие души и обрекает молодое поколение на безумие. В фильме она сохранилась вполне, но обрела иную глубину,

вырвалась в иные пространства. Здесь речь не о времени-безвременье, но о бытии человеческом. Может быть, мы и не рождены вовсе для счастья, как птица для полета? Может быть, для чего-то другого рождены? Для страданий или для одиночества?

И в повести эта безвременная жизнь не сулила ничего хорошего. Но в начале 70-х, даже в конце их казалось, что внутри этого безвременья можно выжить, даже спастись, во всяком случае, сохранить себя, скажем, «заняв позицию» внутри системы. Но и благородство позиций «внутри» грозило нравственной порчей, было угрожающим для каждого. И отъезд не сулил избавления, ибо там, вдалеке от дома, нужно было тоже «занимать позицию» по отношению к дому, к самим себе. Замкнутый, даже порочный круг. Но это — взгляд из 1990-го. Взгляд, торжествующий в фильме, который не расставляет нравственных оценок или оценок политических — избави Бог! — он просто разворачивает картину вымороченности жизни. Перед нами морок. Даже не иллюзия существования, а нечто иное, чему на самом-то деле и названия нет. И морок, слово приблизительное, наверное, но хоть как-то, на мой взгляд, выражающее тягостный мир жизни героя.

«Чернов. Chernov».

Сергей Юрский и в 1990 году скрупулезно воспроизводит историю Александра Чернова, талантливого некогда архитектора, плюнувшего на все, испугавшегося — и того, что его ближайший коллега-единомышленник Евгений Гольдман уехал на Запад, и того, что в институтских играх ему не выйти победителем, испугавшегося всей этой советской жизни как таковой с кураторами из ЦК и КГБ, которые на своем незримом и зримом фронте вершат его судьбу, испугавшегося болезни сына, активности любовницы. И этот испуг подхватит его, подчинит себе дотла — и тогда Чернов, преодолевая страх, выбросится из окна испанского отеля... Но только ли этой советской жизни боится Чернов, а может быть, жизни как таковой, не знающей клеточек социальных структур? Может быть, граница нашей тюрьмы вовсе не совпадает с государственными границами?.. И может быть, жизнь наша не только Божественный замысел, но и дьявольский умысел, обрекающий нас на борьбу божественного и сатанинского?..

«Да, бросьте вы, ей-богу, да куда вы забрались,— все значительно проще, вся симметрия, рациональный, расчетливый ход этой картины настолько бросается в глаза, что даже диву даешься: есть несчастливый советский архитектор, которого растоптала советская жизнь, есть богатый путешественник, которого его несоветская жизнь не растоптала,— вот об этом кино. И нам сегодня нужно такое...» Я вовсе не ищу несуществующего оппонента — это голос внутри меня нашептывает нечто «прогрессивное» из нашей бурно-политической жизни, в которой действительно необходимо вынести приговор социальному развитию предшествующих десятилетий безо всяких идеологических игр, хотя бы для того, чтобы не допустить реставрации...

Но, видит Бог, фильм С. Юрского, который содержит весь этот «обвинительный уклон», напоен иной болью, иной мукой, иной тоской... Мукой неразрешимости, невысказанности, подступающего к горлу отчаянья от этой невысказанности и неразрешимости. И тайной радостью муки...

Симметрия построения картины, симметрия персонажей, коллизий, судеб, намекающая на пифагорийскую симметрию сфер, при всей своей расчисленности, содержит некую загадку. Как всякая симметрия. Как всякая зеркальность. Это симметрия нездешней жизни. Стерильность чистилища или ада — это уж кому как угодно.

При всем том конструкция фильма — небезупречна. Жизни Пьера Ч., в отличие от жизни Александра Чернова, недостает еще и бытовой определенности, это сделало бы фильм богаче смыслом. Пьеру Ч. как бы недостает реальности, он весь — в мире осуществленных грез Чернова, в мире ирреальном и зыбком. Но в конечном счете это частность, вовсе не снижающая смысла целого, тем более что и ирреальность Юрский старается воссоздать по законам реальности, ценя деталь и подробность.

Но, выстраивая бытовую жизнь — здесь и там,— режиссер избегает бытовых ритмов, обманно затягивая каждый жест, каждое движение, искажая ракурсы повседневного ви́дения, ломая бытовую композицию. Пьер Ч. и А. Чернов существуют на границе реальности и вымысла, подлинности и сновидения — мир вовне их существования отражается в их восприятии, его и не существует вне этого восприятия.

Режиссер вовсе не стремится продемонстрировать свое владение расхожей стилистикой кинематографического «сюра», деформации быта возникают словно сами по себе по мере погружения в бытие, как в романах Марселя Пруста или в фильме Мориса Пиала. Думаю, что следование подобного рода эстетической философии для Юрского важнее, во всяком случае, не менее важно, чем обычная кинематографическая начитанность. Беззащитность режиссера-дебютанта всегда проявляется в том, что образованные ценители начинают рассказывать, под чьим влиянием или даже в чьей манере снята картина: здесь от Феллини, тут от Тарковского, там от Бертолуччи... И никуда не деться, приходится выслушивать и терпеть. В подобных случаях трудно спорить, пойди докажи, что историю с оркестром, который по настоянию маэстро Арнольда репетирует прямо в мчащемся поезде, ты сочинил до того, как посмотрел шедевр Феллини.

Конечно, особого труда не составит предложить читателю перечень любимых нашим режиссером-дебютантом кинематографистов, что называется, первой величины. Но вовсе не собираюсь делать этого, ибо Юрский в своей первой ленте вполне отвечает сам за себя. Предоставим знатокам возможность сопоставлений. Для меня режиссерский дар Юрского подтверждается уже тем, что он блистательно угадал исполнителя двух главных ролей — Петра Александровича Чернова и Пьера Ч. Одна эта догадка заставляет говорить о нем как о режиссере милостью Божьей, просто талантливый актер никогда не сумел бы так «увидеть» другого актера.

Андрей Смирнов, на мой взгляд, идеально воплотил режиссерский замысел. Его герои проникновенно лиричны — и отстраненны. Социально достоверный в двух своих ипостасях, Андрей Смирнов помогает своим героям очертить незримый круг, возвести непроницаемую почти стену между внешним и внутренним миром.

Так и тянет — вслед за Альбером Камю — назвать героев фильма С. Юрского Петра Александровича Чернова и Пьера Ч. «посторонними». Все вроде бы располагает к этому — они слушают и не слышат, делают вид, что жаждут понять другого, но разбираются лишь в себе, готовы прийти на помощь в любой момент, но скупы на альтруизм, ибо, как им кажется, разгадали его никчемность. Мир — внешний и внутренний — для них, однако, далеко не абсурден. И они менее всего готовы к стоическому противостоянию, упорядочиванию этого мира. Разве что попытаются не впустить

в себя этот разъедающий хаос, да и то не тут-то было. Камю однажды заметил, что люди не кончают с собой из-за того, что не могут ответить на основной вопрос философии, что первично — бытие или сознание. Похоже, что на российской почве не перевелись идейные самоубийцы, ведь Чернов выбросился из окна вовсе не оттого, что ему жал купленный в испанском магазине ботинок... Только идейность здесь особенная — как «зубная боль в сердце»... Тут не до радости и не до полетов — даже во сне... Сон перестает быть избавлением. Ибо никому не дано знать, где эта граница — между сном и бодрствованием.

Режиссер и актер последовательно выстраивают разъедающую действенность поведения героев: Пьер Ч. постоянно перебирает в памяти железнодорожные расписания всех стран мира, Александр Чернов озабочен поисками денег для изготовления макета вселенской железной дороги. Хобби, ставшее манией,— или подлинная жизнь, помогающая сопротивляться? Тайна, чаша Грааля, без которой не выжить? Безумие как форма высшего разума? Все это из круга известных художественно-философских идей, но Юрский дерзнул приложить эти идеи к жизни советского человека, чье бытие, казалось, располагается между Днем Советской Армии и Днем работников торговли. Не намеком, но прямо, без обиняков взялся отстаивать нашу принадлежность к общечеловеческому роду, у которого, должно быть, есть и иные проблемы, кроме досрочного выполнения планов и обновления политического руководства. Есть тревога о конечности частной жизни. Страх смерти. Мука одиночества. Это я только о самом простом, что называется, на поверхности нашего бытия лежащем. Ибо есть муки от тайны нашего предназначения в этом мире. От непознанности наших связей с сущим,— да мало ли еще что есть...

С. Юрский добивается от актеров, занятых в этой картине, предельной достоверности и — странной зыбкости, неопределенности, недосказанности, намека на какую-то иную жизнь. И умело избегает многозначительности, выспренности, не боясь снижений, непритязательного диалога. Но в ключевых сценах он выверяет каждую фразу.

Это Пьер Ч. попадает в литературно-выдуманные истории, становясь заложником международного террориста. Александр Петрович Чернов должен дважды продать душу: первый раз некий Теоретик хочет купить макет его железной дороги, купить мечту, грезу; а во второй раз он должен написать статью, где хотя бы одной фразой обязан лягнуть Евгения Гольдмана, уехавшего из России. И Михаил Данилов (Теоретик), и Андрей Толубеев (куратор из ЦК) вовсе не представляют своих героев провинциальными Мефистофелями. Они сами — из мира осознанной необходимости. Только и там, оказывается счастья нет. Нет свободы — и за шторками черных автомобилей. Авторы фильма вовсе не охвачены эйфорией всепрощения, они не собираются никого прощать или миловать. Просто делятся важным соображением, одной существенной догадкой: осознанная необходимость, что называется, подвластна, но оцепенение на отпускает. Оцепенение перед загадочностью бытия. Собственно говоря, они и не предлагают Александру Чернову продавать душу,— души-то ведь как бы и нет. Только вот мучает — что?

У Александра Чернова есть и литературные, и кинематографические, и театральные родственники. Немного, но есть: Зилов из «Утиной охоты» А. Вампилова или герой фильма Р. Балаяна «Полеты во сне и наяву»... «Потерянное поколение» 70-х годов — это не какие-то неведомые люди, это и мы сами, каждый из нас «в высоком или смешном смысле» (так писал В. Г. Белинский о Гамлете)... Это счет нам и самому себе, ибо, восславив великую силу искусства в маэстро Арнольде, которого режиссер решился сыграть сам, он позволил себе усомниться и в победительности музыки. Арнольд погиб при аресте террориста.

Впрочем, фильм — это тоже акт сопротивления. Вызов богам. Осознанная необходимость. Попытка преодолеть небытие. Мучительность небытия.

«Жизнь есть сон» (Кальдерон).

Елена Стишова

На краю ГУЛАГа

...И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать...
Ф. Тютчев

Равнодушие отечественного проката, кулуарные восторги критиков и «Золотая камера» на Каннском фестивале нынешнего года,— словом, картина «Замри-умри-воскресни» начинает свою экранную судьбу с этапа, который уже можно считать классическим для лучших советских лент: триумф на престижном европейском киноконкурсе приносит им известность и в своем отечестве.

Перестройка не только не сломала сложившуюся типологию, но, похоже, даже укрепила ее: подозрительность официоза к фаворитам западных фестивалей, идеологическая опала сменились опалой экономической. Наш прокат, не умеющий работать с фильмами, получив «карт бланш», решительно закрывает шлагбаум перед лентами, которые считает некассовыми. Фестиваль некупленных фильмов в Подольске, куда попали лучшие работы последнего времени, в том числе и «Замри-умри-воскресни», подвел черту первой стадии перестройки кинематографа. Печальный, хотя и закономерный итог зафиксировал уродливость духовной ситуации, в которой мы продолжаем пребывать, даже получив толику чаемых свобод.

Оптимисты говорят: «Это надо пережить, и все образуется». Будучи пессимисткой, полагаю: в обозримом будущем вряд ли что образуется, если плыть по течению в эволюционном потоке. А то ведь странные вещи происходят. К примеру, «Наш бронепоезд», фильм, весьма далекий от стереотипа кассового боевика, был нарасхват на Всесоюзном кинорынке и сделал хорошие сборы. Полтора года назад, когда антисталинская тема еще не приелась, картина, исполненная сочувствия к монстроподобной жертве сталинского мифа, была, по-видимому, оценена кинокупцами как острая конъюнктура, ходкий товар. Не исключаю, что здесь сработал механизм идентификации, личный социальный опыт покупателей и потребителей. Сегодня, когда нас буквально завалило подобным товаром, сама тема, невзирая на художественное решение, воспринимается на кинорынке со знаком минус. В результате фильм «Замри-умри-воскресни» проходит по разряду осточертевшей «чернухи».

Ошибка? Но, говорят, рынок не ошибается. Просто ценности, которые манифестирует фильм Виталия Каневского, сегодня не требуются. По крайней мере, на отечественном кинорынке, ориентированном на кич самого вульгарного пошиба. «Варенка» кустарного производства ближе к телу, чем оригинальные «левисы», пусть и за ту же цену.

●

Но какие такие «вечные ценности», какие брильянты разглядела я в крутой непросыхающей грязище, в огромной луже нечистот на школьном дворе, в этом кривом, изуродованном, не пригодном

«Замри-умри-воскресни»
Сценарий и постановка В. Каневского. Оператор В. Брыляков. Художник Ю. Пашигорев. Композитор С. Баневич. Звукооператор О. Стругина. «Ленфильм», 1989.

для житья пространстве, в гнилых вонючих бараках, где сквернословят, дерутся и пьют? На мой взгляд, то, о чем рассказано в фильме и как рассказано, не имеет отношения к явлению, связанному в нашем сознании с прилипчивым словечком «чернуха», за короткий срок превратившимся из госкиновского сленга в знак перестроечной конъюнктуры.

«Замри-умри-воскресни» — вещь другого корня. И другого импульса.

В отличие от косяка картин, где пустырь, помойка и свалка подавались в качестве десерта, а потом уже и дежурного блюда, пустырь здесь — родина. Или малая родина, как любили говорить критики в эпоху расцвета «деревенской прозы». Или, если хотите,— культурная почва, на которой родилось и выросло не одно советское поколение, в их числе — герои фильма Галия и Валерка, ученики 6-го класса местной школы.

Валерку — того патриотические чувства просто распирают: «...я с Дальнего Востока, из города Сучан»,— распевает он популярный в тех местах шлягер, мелодия и слова народные. Рассказчик, видимо, тоже родом отсюда — из этого времени, из этого городка, из этого поселка, прилепившегося к зоне. А зона — к шахте, где «дают стране угля» зэки и вольнонаемные.

Потому стиль рассказа — стиль воспоминания и припоминания: какие-то детали помнятся отчетливо, другие смазаны. Монохромное изображение с чуть размытым фокусом, как всегда, идеально справляется с задачей дистанцирования и ностальгии. Ибо Рассказчик подсознательно тоскует по родине своего детства. Но — очень важная, стилеобразующая деталь! — не рефлексирует время, с которым оно совпало. Вот ключевой кадр: Валерка долго смотрит, как в закутке барачного коридора угрюмая баба в телогрейке топит в цинковой шайке слепых котят. Никаких эмоций на мальчишеском лице, и только ритм сцены, медленный, почти сакральный ритм ритуала, указывает на ее принадлежность к авторскому дискурсу.

Рефлексия, рождающая сентенции типа «так жить нельзя», чужда автору-рассказчику точно так же, как и его героям-отрокам, которые просто не знают, что существует какая-то другая жизнь. «Жизнь есть жизнь» — доминантная интонация и мировоззренческая установка картины, резко вырывающая ее из стереотипа «черной серии».

Режиссеру удалось создать последовательно внеоценочную, внеидеологическую структуру, где господствующая идеология и сталинская мифология присутствуют номинально, знаково. И весьма скупо. Я насчитала два портрета вождя и учителя, один портрет Берия, один лозунг и один марш, под который месит грязь на школьном дворе колонна школьников. Да и то представляется перебором тот кадр, когда два фронтовика-инвалида, сбитые на пол ошалевшей толпой в Доме культуры, остаются лежать у сияющих голенищ генералиссимуса, в рост изображенного на известном портрете. Подобные публицистические образы-акценты звучат фальшью в этом контексте, замечательном как раз своей бестенденциозностью и великолепной отрешенностью героев от предлагаемых обстоятельств. В то же время обстоятельства воспроизведены и показаны с кропотливой достоверностью, заставляющей вспомнить поэтику Алексея Германа, прежде всего его фильм «Мой друг Иван Лапшин».

Городская толкучка, где Галия с Валеркой приторговывают кипятком. Очередь, точнее, давка в палатку — по карточкам «отоваривают» муку. Вечер танцев в местном клубе и штурм буфетного прилавка, за которым работает Валеркина мать; их обратная дорога домой в грозной ночной темноте, наконец, родной барак, и печурка-самоделка, и топчан, и, конечно, коридор, куда выплескиваются коммунальные страсти... Поэтика места поглощает поэтику времени. Топография фильма полифункциональна и необычайно активна. Она формирует бытовую и историческую достоверность картины, ей принадлежит основная роль в создании ауры. В. Каневский следует А. Герману и когда вписывает в точно найденные исторические декорации фигуры и лица,

как бы совершенно лишние, не имеющие отношения к сюжету.

Интуиция на «необходимое лишнее» у него отменная. В эпизоде избиения мальчишки на толкучке, которым дирижирует некто в черной широкополой шляпе с внешностью провинциального Мефистофеля, явный оперативник в штатском, камера на миг выхватывает два лица, женское и мужское, явно нездешние. Достаточно одного взгляда камеры на лицо мужчины, затравленное лицо жертвы, чтобы мысленно раскрутить его гипотетическую биографию, типическую биографию безвинного обитателя сталинских застенков, к тому же осложненную сакраментальным «пятым пунктом».

Замечателен эпизод у ворот в зону, когда конвоир до колик в животе хохочет над военнопленным самураем. Тот не понял приказа, вместо шкафа подкатил к воротам свежеструганный гроб, и теперь не возьмет в толк, отчего лютует начальник, почему надрывается со смеху конвойный.

Утробный хохот у гробового входа, до изумления органичное отчуждение от чьей-то очередной смерти,— ведь новенький гроб предназначен для кого-то — в самой стыковке нестыкуемых стихий вся феноменология новой исторической общности людей. По мне, этот эпизод куда глубже, чем сцена с безумным евреем, бывшим обитателем зоны, что месит муку с грязью, стряпает тесто для оладушек, пусть она, эта сцена, и замечательно сыграна В. Ивченко.

«Замри-умри-воскресни»

В структуре фильма зона — понятие полутабуированное, как и в реальности того времени. Обозначая зону, режиссер последовательно пользуется приемом синекдохи, создавая образ целого посредством показа его частей. В картине нет ни общего плана зоны, ни массовых сцен с заключенными. Таким образом достигается эффект не до конца разгаданной, мистической тайны, каковой была зона в сознании героев фильма.

Возможно, Рассказчик, пожелавший слиться со своими персонажами, не хочет разрушать иллюзию возвращенного

времени панорамой лагеря, категорически запрещенной в те годы для киносъемки цензурой. Я вижу здесь еще и интуитивно точно угаданный этический аспект. Чтобы изобразить ад в формах жизни, надо быть по крайней мере Данте, если не самим Господом Богом... Да, в конце концов, есть и на поверхности лежащий сюжетный повод для избранного режиссером решения: фильм затеян вовсе не для того, чтобы потрясти воображение зрителя показом «под документ» одного из застенков ГУЛАГа. Как-никак, перед нами повесть о первой любви.

Повествование строится традиционно. После пространной экспозиции, обозначившей время и место действия, следует завязка: местная шпана срезает с Валерки самодельные коньки. Шустрая Галия наводит Валерку на похитителя, но операцию не удается провести тайно. Отец похитителя, оказавшийся свидетелем дерзкого набега среди бела дня, через несколько дней, увидев Валерку на железнодорожном полотне, сильно колотит его. Кульминация: решив отомстить, Валерка, вооружившись огромной рогаткой, караулит обидчика под насыпью узкоколейки — тот, очевидно, разнорабочий на «железке». Не ведая, что творит и чем дело обернется, мальчишка переводит стрелку, и состав грузовых платформ сходит с рельсов. Крушение. Снова следуют перипетии действия: бегство Валерки из дома, от тюрьмы и высшей меры — ведь человек в черном уже разыскивает преступника. Далее встреча с бандой, участие в «мокром» деле и, наконец, чудо: появление ангела-хранителя — Галии. Она уводит Валерку назад в Сучан. Но бандиты, боясь, что их накроют, решают избавиться от лишних свидетелей. Развязка: Галия убита, Валерка в больнице.

В фабульном изложении история эта напоминает «жестокий» сюжет блатного фольклора. Что-то похожее дважды поет Валерка в эпизоде перед финалом, когда дети, не чуя опасности, идут по шпалам посреди распахнувшегося простора: «Они любили друг друга крепко, хотя и были еще детьми, и часто-часто они клялися, что не забудем друг друга мы». Далее следует душераздирающий финальный куплет: узнав про гибель любимого (в бою, разумеется), «из самолета без парашюта на землю бросилась она» (была летчицей).

Эта «песнь торжествующей любви» под аккомпанемент открытого до горизонта девственного пейзажа документирует мифосознание юных героев. И окончательно проясняет авторский замысел.

Автор-рассказчик, как ни старается остаться незамеченным, раствориться в пространстве сюжета, в своих героях, обнаруживает себя в структуре фильма. Не говоря уже о зачине и о финале, где субъект повествования воплощается в голосе за кадром, совсем как в народном сказании: «Ну, что, ребята, готовы? Давайте с Богом! Начали!»

Каневский действительно «вышел из шинели» Алексея Германа. Он использует найденную в «Лапшине» стилевую модель, работающую, как показал М. Ямпольский, на взаимодействии повествования и дискурса[1]. Но характер дискурса у Каневского совершенно иной, нежели у Германа. Автор «Замри-умри-воскресни» великолепно чувствует низовую культуру и не грешит избыточным интеллектуализмом. Именно поэтому ему и удалось представить в фильме тип мифосознания, близкий к «золотому детству человечества». Как сказано у А. Ф. Лосева: «Чтобы создать миф, меньше всего надо употреблять интеллектуальные усилия»[2].

Живя у врат ада, герои фильма по сути дела пребывают вне социума, по ту сторону добра и зла. Это относится не только к героям-детям, особенно к Валерке, который доверчиво ищет защиты у бандитов. Так же инфантильны большинство взрослых персонажей. В фильме им не даны сколько-нибудь развернутые психологические характеристики, дано ровно столько, чтобы нам было яс-

[1] Ямпольский М. Дискурс и повествование.— «Киносценарии». М., 1989, № 6.

[2] Лосев А. Диалектика мифа.— В сб. «Опыты». М., 1990, с. 140.

но: и Валеркина мать, и ее ухажер Витька, и Валеркина бабка со своим стариком живут совсем не социальными инстинктами. (Лосев формулирует подобное мирочувствие как «отрешенность от эмпирического протекания явлений».) Все они, конечно же, маргиналы, потомки тех, кого оторвала от корня революция. Но власть архетипических представлений о жизни и о мире в них сильнее власти коммунистической утопии с ее принудительными лозунгами. Именно это позволяет им жить и выживать.

У Германа в «Лапшине» избыточное знание исторических судеб страны работало на героев, кристально честных фанатиков коммунистической идеи. Канéвский тоже использует историческое старшинство — свое и потенциальных зрителей. Но реальность у него развернута той стороной, о которой герои Германа еще не знали. Как не знали и о том, что своими руками создают ее, истово веруя и надеясь погулять в том саду, который посадят: дайте только вычистить землю от всякой сволочи. Похоже, экранный Сучан и есть тот «город-сад», город воплощенной мечты.

У Каневского мы найдем и другие ненавязчивые переосмысления германовского сюжета. В фильме «Мой друг Иван Лапшин» оперативники ловят бандитов и блатных. В фильме «Замри-умри-воскресни» тоже появляется оперативник — человек в черном и тоже ищет преступника. Но если в «Лапшине» мы — вслед за Рассказчиком — однозначно принимаем сторону Лапшина против банды Соловьева, то здесь однозначно болеем за «преступника» Валерку, а оперативника держим за бандита, пусть и ничего не знаем о нем. Зато достаточно знаем, какого фасона и калибра «колесики и винтики» использовались в механизме культовой машины уничтожения. Режиссер добавляет к нашему знанию совсем немногое — типаж актера, появляющегося в роли оперативника. Два коротких эпизода, несколько реплик, и перед нами — подручный дьявола, вестник смерти, воплощающий в своем зловещем облике то ужасное, что увидели ребята на маленьком фотоснимке, оброненном хахалем Валеркиной матери. Труп обнаженной женщины с двумя пулевыми отверстиями — на затылке и на виске, эта нечаянно открывшаяся кошмарная тайна зоны толкает на побег Валерку и предвещает трагический финал — гибель Галии.

●

Мы ждем, что кара последует со стороны зоны, и она настигает героев, но приходит из другого — из блатного мира. При этом жертвой оказывается невинная Галия, Валерка, по глупости спровоцировавший крушение поезда, стало быть, все-таки виноватый, остается жив — в рамках повествования.

Эта рокировка, предпринятая вроде бы лишь с целью создать эффект саспенса и мелодраматизировать действие, имеет прямое отношение к стратегической концепции фильма. Тем самым репрессивная машина сталинщины, выдающая себя за институт высшей справедливости, уравнивается с бандитской «малиной». «Великий советский закон», прославляемый в те времена квазинародным сказителем, оборачивается беззаконием и зверством бандитов.

Можно и дальше раскручивать тугой кокон смыслов и сверхсмыслов авторского дискурса за пределы художественной реальности ленты — иногда автор даже инспирирует подобные «раскрутки». К примеру, пахан банды имеет кличку Слон — аббревиатура расшифровывается многозначительным «с малых лет одни несчастья». Палач Галии и Валерки тоже жертва, а в роли его палача выступает безличная сила, несокрушимый молот социума.

●

Модная соцартовская эмблематика не занимает автора, он предпочитает эмблемы блатного мира — тельняшки, наколки, жаргон, песни, стиль поведения. А блатная романтика работает в структуре картины как сильный эмоциональный допинг. В анонимных мелодиях и текстах, бешено популярных в первые послевоенные годы, бил лири-

ческий напор, повторенный впоследствии лишь Высоцким, сознательно использовавшим мотивы и образы блатного фольклора. В послевоенные годы только эта низовая субкультура оставалась единственным каналом демократической народной культуры, который не могли перекрыть ни запреты, ни репрессии.

Этой культурой питалась коллективная душа народа, творившая свой миф вопреки официозным мифам эпохи. Советские художники, как известно, имели право лишь на идеологизированную мифологию — всякая прочая подвергалась гонениям. А. Ф. Лосев получил срок за публикацию работы «Диалектика мифа». Как ни удивительно, сложный научный текст, рассчитанный на эрудитов, был прочитан и расшифрован наверху с большим знанием дела.

На дно социума, устремленного «вперед, к победе коммунизма!», все глубже погружалась Атлантида народной жизни, отторгнутая от цивилизованных форм бытия, не имевшая выхода на его поверхность. Этот материк, затерянный в просторах огромной империи, люмпенизировался и криминализировался в борьбе за выживание, в близком соседстве с архипелагом ГУЛАГ.

Виталий Каневский вывел из забвения безгласный материк, и он всплыл на поверхность словно по велению магического заклинания из обихода детских игр: «Замри-умри-воскресни!» Нет, автор не льстит обитателям социалистического дна, париям, изгоям и рабам первого в мире государства рабочих и крестьян. Но взгляд его полон любви к безвинным и сострадания к виноватым.

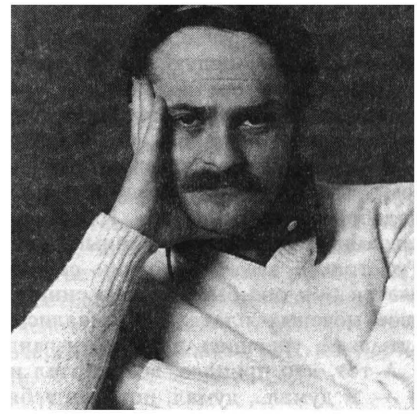
Награды фестивалей

«ТОЛКОВАНИЕ СНОВИДЕНИЙ». Гран-при Всесоюзного фестиваля неигрового кино в Воронеже.

«МАТЬ». Приз Каннского международного кинофестиваля за творческий вклад в развитие киноискусства режиссеру Г. Панфилову.

«ЧЕРНОВ. CHERNOV». Приз Карлововарского международного кинофестиваля А. Смирнову за лучшую мужскую роль.

«ЗАМРИ-УМРИ-ВОСКРЕСНИ». Приз Каннского международного кинофестиваля «Золотая камера».



А. Миндадзе

Армавир!

Корабль уходил в ночь. Светили гирлянды его огней, летела музыка с палубы. Прохожий на набережной под эту музыку отплясывал, кричал кораблю: «Армавир»! Ну, даешь! Ух ты, «Армавир»!» Ноги его еле держали, но он все плясал, радовался, что перепало веселья. Вдруг музыка смолкла, он обернулся и не увидел в море огней, одну лишь черную ночь. Корабля как не было. Он стоял под фонарем, одинокий прохожий, самый последний. Что ему померещилось: внезапная эта тьма или огни, которые сгинули? Не веря себе, он зажмурился и опять посмотрел... Не было «Армавира»!

Ну, значит, не было совсем. Пошел, побежал. Будто слышал вместо музыки за спиной голоса. Кричало море человеческими голосами, звало на помощь. Прохожий поскорей свернул с набережной на тихую улочку. Здесь ему уже ничего не чудилось, все было знакомо — и дом с палисадником, и сарайчик, где он, видно, собрался ночевать и куда двинулся нетвердой походкой... Но потом все же вошел в дом.

Зажег свет в комнате, встал на пороге. Не так уж он был молод, этот веселый прохожий, и мать у него была старая, она давно устала ждать его по ночам. И сейчас не повернулась даже к нему, не посмотрела, так и лежала к стенке лицом.

— «Армавир»-то, «Армавир»! — забубнил он.— Слышишь? «Армавир»-то... Раз — и нету. И все.

Мать молчала, а он не уходил, все стоял на пороге.

— Слышишь, мать? Вроде накрылся «Армавир», слышишь?

Нет, не слышала. Только вздохнула в ответ. Относилось это не к кораблю, к нему.

Утром выскочил из сарайчика, сбежав по тропинке, прыгнул в море. Волну головой пробил, вынырнул и увидел перед собой утопленницу. Прямо на него она летела, женщина в разодранном платье с обломком доски в руках. Промчалась на волне мимо, он еле успел увернуться. Море ее тащило, переворачивало. Выбросило на мелководье, и там она осталась лежать. Неловко, лицом в песок.

А он все стоял, не веря себе, своим глазам. Подошел к утопленнице с опаской. Она так и лежала без движения. Перевернул на спину, склонился над ней, приподнял. Утопленница его вдруг обняла. Встал, пошел, ноги его сами пошли. Женщина оказалась у него на руках, живая или мертвая, она сжимала его шею. Он не понял, что случилось, ничего не понял, но руки держали, ноги шли.

В сарайчике, когда уложил на матрас, она его отпустила. Схватил початую бутылку, стал вливать в утопленницу. И себя не забыл, конечно.

И вот открыла глаза. Он прохрипел:

— «Армавир»? «Армавир»?

Снова заставил ее выпить, не жалел заначки. Услышал:

— Я была с мужем, но меня спас другой человек. Он где?

— Кто? Не знаю.

— С палубы смыло скамейку, мы на ней всю ночь плыли. Он меня вытаскивал за волосы, когда теряла сознание. Он где? Пусть придет! Пусть придет!

Еще раз повторила свое «пусть придет!» и закрыла глаза, заснула. Скрипнула за спиной дверь, заглянула в сарайчик мать и ушла, ко всему привычная.

Спала утопленница, дышала ровно. А он еще разок хлебнул, его была очередь. И сразу по-другому все увидел. И сарайчик укромный, и картинки с обнаженными красавицами на стенах, и молодую гостью не на картинке, а прямо перед собой на матрасе. Увидел все, как на самом деле было. И она улыбнулась, открыла глаза, когда он ее стал гладить, она не боялась его рук в татуировках. А потом подалась к нему, и это хозяину сарайчика не мерещилось, так и было.

Но смотрела не на него, а ему за спину и обнимала, чтобы только подняться навстречу тому, кто мгновенье назад возник в дверях, кого вызвала она из морской пучины страстной мольбой «пусть придет!» И вот он пришел, вернее, приполз, этот парень с раскосыми глазами, мокрый, измученный, синий не от холода, а потому, что весь был в краске. Тут только заметил хозяин сарайчика пятна на утопленнице, на теле ее, на обрывках платья — и она была мечена синим. И сейчас у него на глазах синее соединялось с синим, двое меченых плакали и смеялись, жалели друг друга и ласкали, а он сидел с пустой бутылкой, упершись в гостей взглядом.

А тот, кто приполз, все шептал и шептал, не мог остановиться:

— Я думал... думал, потерял тебя, все! В воронку когда затянуло, не отпустил, удержал, а у берега потерял! Очнулся, нет тебя, нигде нет! А в руке, в руке — вот! — Он показал, что у него в руке — обрывок ткани, ее платья.— Я тебя изо всех сил держал! Я себе сказал: иди, в море иди! Она там осталась, и ты иди! Потом на песке следы... я ползком... Сюда!

Утопленница обернулась к хозяину:

— Я не знаю, кто он, честно. Даже имени не знаю. Подошел, пригласил танцевать. Тут все и случилось. Мы танцевали и тут — раз! Так вместе и прыгнули в воду. Всю ночь плыли. Я тонула, а он меня вытаскивал, вытаскивал...

— Он вытаскивал, а я вытащил,— сказал хозяин.

Она уже не слышала, опять вцепилась в парня. Вот теперь она была живая, точно. И парень за нее ухватился с новой силой. Так и держались друг за друга, будто срослись.

— Возьмите в компанию! — не унимался хозяин.

Его не слышали, не видели. И он вспомнил:

— А муж?

Утопленница посмотрела растерянно:

— Муж? — И тоже вспомнила, всплеснула руками: — Муж!

— Да, муж. Где мужик твой, муж? — твердил он с кривой улыбкой, выкидывая последний свой козырь.— Ты была с мужем, сама говорила. Где муж?

А муж мой, Валера, стоял, отвернувшись, у перил, смотрел в темноту. Я за ним следила, ждала, что оглянется. Мы были в свадебном путешествии и, можно сказать, за все время впервые расстались. Вот минуту назад, когда меня пригласили танцевать. Оглянется или нет? Партнер тянул на середину площадки, в самую толчею, и я стала терять мужа из виду, только раз-другой мелькнула его спина: как отвернулся, так и стоял, будто ему было все равно. Тут музыка смолкла, но я не успела уйти, начался новый танец, опять заиграл оркестр. Нарочно или нет, но партнер меня все же запутал, закружил, я уже не видела Валеру, только маяк справа по борту, который словно мне подмигивал. Я сказала себе: пройдем маяк и все, ухожу! И тут вдруг посреди танца сильно качнуло палубу, кто-то даже упал, не удержался на ногах, но всех это развеселило, партнер мой засмеялся:

— Танец до упаду!

Оркестр продолжал играть, пассажиры вовсю отплясывали, старались. Что-то под палубой бухнуло, взорвалось, зазвенели стекла. Партнер обрадовался:

— Это барабан! Барабан!

Уже выла сирена, она была как музыкальный инструмент в грохочущем оркестре, бегали уже по палубе люди, махали руками, они будто тоже танцевали, от восторга кричали. Судно начало заваливаться набок, люди падали и, как ваньки-встаньки, тут же вскакивали, опять плясали. Не остановить было танец, пока не повалило всех в кучу-малу, не потащило по палубе вниз, в волны. А они уже захлестывали борт, и там, вцепившись в перила, с повернутой ко мне головой стоял мой муж Валера, вот когда он оглянулся! Волны росли, гуляли уже по палубе, стаскивали в море людей, а Валера все держался, будто ждал, когда я к нему скачусь, смотрел на меня и ждал.

А я бежала, ползла и снова бежала, тот, с кем танцевала, так и не отпустил меня, тянул за собой. Оборачивалась, не видела уже Валеру, никого не видела у перил, кричала, звала его. И он меня звал из темноты, я слышала его голос: «Наташа»!

— Наташа, Наташа! — хрипел партнер по танцам.— Наташа и Тимур! Ты, Наташа, и я, Тимур! И я, Тимур!

Он втащил меня в коридор, людской поток подхватил нас, понес. Выскакивали из кают, бежали, на ходу натягивая спасательные жилеты, падали. Потом все остановилось, мы застряли в коридоре, в тесноте. И опять помчались, в обратную сторону. Вынесло нас на корму. Последнее, что я помню: вода приближается, люди прыгают на плоты. Мы толпимся на корме, сзади грохот, катятся бочки. Удар, щепки летят, нас заливает краской. Женщина, совершенно голая, становится синей. Прыгает в воду мужчина с ребенком, за ними скатывается вместе с огромным барабаном оркестрант. «Все будет хорошо!» — кричит с плота матрос. Мы на краю кормы, перед нами человек в костюме, в руках у него почему-то бильярдный кий. И вот он в воде, теперь наша очередь. «Наташа!» — это мой партнер по танцам, он рядом. Мы прыгаем, взявшись за руки.

Зазвонил телефон. Вахтер снял трубку.

— Отставной козы барабанщик? Здравия желаю! — прокричал мужской голос.— Ну, чего ты там? Все чаи гоняешь?

— Помаленьку.

— Не дремлешь на боевом посту. И телевизор у тебя?

— А как же! — улыбался вахтер, со скуки приняв игру.

Он помешивал ложечкой чай, мерцал экран телевизора, так и было. Из уютной полутьмы коридоры простреливались, ярко освещенные, пустые.

— Ногу-то себе изувечил, не жаль?

— Чего тебе нога?

— Ведь членовредительство, трибунал. Как же не доперли?

— Хитрый я. Ну, дальше, шутник?

— Хитрый, хитрый ты, Семин, точно! — засмеялся мужчина.— Чего там по телевизору крутят, видишь?

— А чего там крутят?

— Вот смотри, смотри.

На экране телевизора водолазы спускались на дно моря. Темнел корпус затонувшего судна, надпись видна была на борту: «Армавир». Тут же показали здание морвокзала, толпу полуодетых людей на площади.

— Да... посмотрел,— вздохнул вахтер.

— Тебя касается, тебя,— сказал голос.

— С какой же стороны, интересно?

— Ну, какая всю жизнь у тебя сторона. Маринкина.

— Я не понял. Но ты трубочку не клади,— попросил вахтер.

— Не понял? От тебя Маринка ушла, туда пришла!

— Куда она, куда пришла?

— А вот туда, куда смотришь.

Вахтер уже стоял с прижатой к уху трубкой, глядя в телевизор. На другом конце провода мужчина вдруг будто поперхнулся, донеслись сдавленные звуки, рыдание. А потом хрип:

— «Армавир», «Армавир»!

— Не клади! — закричал вахтер, но из трубки уже летели гудки.

Он сел, опустил трубку на рычаг. Сказал:

— А не может этого быть. Как она, откуда там? Это ж, милый, три тысячи километров!

Надел очки, в газету уткнулся. Сидел, прихлебывая чай. Потом одной рукой он отложил газету, другая потянулась наверх, к пульту, дернула рубильник. Завыла сирена.

Бежал по пустым коридорам, по заводскому двору. Был еще не стар, ловок. И подвижен, как оказалось. Вот только нога... он на нее припадал. Выла за спиной сирена, окна домов зажигались. «Армавир»! — твердил вахтер. Выскакивали на улицу люди, издали голосили уже пожарные машины.

Поднял же он в городе переполох. С высоты птичьего полета, взмывая ввысь в воздушном лайнере, увидел в иллюминаторе высвеченный прожекторами завод, улицу, по которой бежал. Свой собственный след увидел, горевший в ночи.

Полстраны пересек в самолете, догоняя вчерашний день. Ему туда и надо было, во вчерашний, покрытый тьмой. И когда за тридевять земель у моря оказался, еще была ночь. Самый последний ее час застал, предрассветный. И слышал: «Марина, Марина!»

Не сам в забытьи кричал и не мерещился отчаянный этот зов. Девушка мелькнула под фонарем на парковой аллее, за ней человек пробежал, скрылись в темноте. И оттуда, из темноты, опять: «Марина!» Недолго Семин раздумывал, следом пошел, побежал. Люди на скамейках спали, на газонах, лежа, сидя, кто-то бодрствовал, прогуливаясь. Навстречу, выбравшись из лодочки, торопливо спускалась с аттракциона пожилая женщина. «Минутку!» — сказала она и вцепилась в Семина.

— Ну вот, дождалась! Ты! Посмотреть тебе в глаза! Ты, ты меня топил! — кричала женщина.— Жилет с меня спасательный! Здоровый, сильный! Топил!

На скамейках спали, не просыпаясь, кто-то сонно приподнял голову. Вахтер вырвался, наконец, опять побежал. Одно только звучало в ушах: «Марина, Марина!» Выскочил на набережную — и по лестнице вниз, к морю. Опять долетело: «Марина!», мужчина кричал. Семин на крик помчался, увязая ногами в гальке. Женщину догонял, Марину не Марину, но тот, кто выкрикивал, тоже был интересен. А потом выглянула луна, и никого он не увидел на берегу. Так и кончилась вдруг бесконечная ночь-марафон, еще до рассвета. Вахтер встал, тяжело дыша: ни женщины, ни мужчины, за двумя зайцами погнался!

Трое их было перед громадой «Армавира», трое в полумраке на дне морском; только что они спустились сюда в глубоководном лифте-клети, привычном своем транспорте, спустились и уже опять поднимались, но теперь сами, без всякого комфорта, карабкаясь по-альпинистски на лежавшее вверх дном судно, на искусственную эту, злой судьбой воздвигнутую гору. Из бока «Армавира» будто с мясом был вырван кусок, зияла обугленная дыра, торчали балки, и водолаз, шедший первым, поймал балку петлей троса, а двое других сработали, как лебедка, подтянув своего товарища на высоту, к самой дыре; потом стал подниматься следующий, и третий его страховал снизу, держа трос, слыша в наушниках полуслова-команды, шаги сквозь тяжелое дыхание.

Тот, шедший первым, был уже внутри «Армавира» в ресторанном зале с ввинченными в пол столиками над головой и люстрами под ногами. Не задерживаясь, он выплыл из ресторана в коридор, на четвереньках стал взбираться по винтовой лестнице. Снова потянулся коридор с перевернутыми каютами, холлами, с полами-потолками. В мире-наоборот водолаз шел к цели тоже наоборот, поднимаясь по лестнице, он спускался ниже и ниже, в вознесенные вверх недра судна. «Ты чего разбежался, Квасов, ты где, Квасов?» — раздалось в наушниках.

Стойка бара, зеркала, эстрада в углу — все это привычно уже нависало над головой. Только что водолаз проник сюда, с трудом отжав дверь, и теперь стоял без движения, не внемля призывам напарника: «Квасов, ты где, Квасов, хватит в молчанку, ты где, отвечай!» В зеркалах многократно отражался застрявший в иллюминаторе утопленник, последний посетитель бара. Нет, не последний! Была здесь еще девушка — сейчас, в эту минуту, живая!.. «Воздушная подушка!» — очнулся водолаз и стал всплывать.

Девушка, вцепившись в пробковый матрас, дрейфовала под самым полом-потолком, где оставалась полоска воздуха; войдя в бар, водолаз, видно, что-то нарушил в хрупком равновесии — вода пошла вверх, поднимая матрас, девушка уперлась головой в эстраду. Водолаз вынырнул, увидел близко лицо с вытаращенными глазами. Лицо сразу придвинулось, стиснули водолаза руки, повисло на нем тело. Вода наступала, со свистом уходил воздух, в запасе у спасателя были мгновения и дыхательный аппарат наготове.

И вот опять отжимал он дверь, протискиваясь в коридор, да еще потом вытягивал за собой тело. Навстречу двигались водолазы, новая смена. Другие, невидимые, работали в недрах судна, он слышал, как кряхтели они, карабкаясь по лестницам, гремели дверьми кают. «Подушка, подушка, трое в кинозале!» — звучало в наушниках. «Стучат в кубрике, слышу стук, не могу пробиться в кубрик!» «Аппараты в бильярдную, двое в бильярдной!» Спасатели тяжело дышали, всплывая к потолкам-полам. Стучали в стены узники «Армавира».

По аллеям, как по улицам, ходили люди, свои тут были законы движения. Затишье свое и напряженные часы пик, когда со скамеек вставали, с газонов, из кустов выскакивали на перекличку, офицера со списками обступали молчаливой толпой. Или появлялись в воротах родственники, прямо с поезда вбегали в парк, имена выкрикивали. А потом снова отбой, тишина, приезжие разбредались кто куда, рассеивались по скамейкам, газонам. Лезли на аттракционы в неподвижные лодочки и самолеты, даже кабины чертова колеса спешили занять.

А он не бегал, не кричал, он без слов на пути вставал, фотографию показывал. И будто ответа не ждал, только в лица смотрел. Ему говорили:

— Вы ж подходили уже, спрашивали.

— Еще раз спрашиваю.

Людей разглядывал, пока они Марину разглядывали. Одно и то же слышал, неутешительное: не встречали, не видели. Отходил ни с чем и дальше, прихрамывая, шел, чтобы снова встать у кого-то на пути. Ни минуты покоя не знал.

А потом уже не ходил-бродил по парку, просидел день в кустах, в укромном шалашике. И ночью там спал и весь другой день сидел. Поселился, в общем, в этой своей гостинице, где одно только и было удобство: аллея просматривалась, и кто бы ни шел, все оказывались перед ним, перед его всевидящим оком. Раз-другой выскакивал он зря из засады, вываливался, пугая людей, из кустов. Схватил даже шатенку, шептал ей в лицо: «Марина, Марина!», она в ужасе выдавила: «Светлана!»... Потом не женщину, мужчину настиг, встал перед ним и стоял молча, лицом к лицу, глядя в глаза. А потом больше не покидал убежища, сидел только и смотрел, и, пока росла у него борода, все быстрее вокруг хоровод кружился, громче звучали голоса, и летел уже с аллеи смех. С каждым мгновением жизнь брала свое, а его надежда таяла, таяла: где же Марина, если она здесь, не в пучине морской, а на берегу, здесь?

Вот голос ее почудился. Выглянув из-за кустов, Семин увидел человека в тенниске посреди аллеи, полная женщина перед ним стояла стеной, преграждая путь. Даже руки расставила, чтобы его задержать:

— Куда, куда ж ты, Паша? Ты посмотри на меня, это я, Катя, жена твоя! Что ж ты бегаешь от меня, Паша?

— Так вы за мной, по-моему.

— Да что ты, Паша? Я не понимаю. Я ж жена, жена! Свадьбу с тобой серебряную в апреле!

— Да бросьте вы ерунду-то! — Мужчина, пожилой, солидный, начал сердиться.— Дайте пройти, жена! Не моя, слава богу... Руки! Ну? Руки, я прошу вас!

— А вон сынок твой, Славка. Или тоже не твой?

Подошел молодой лейтенант, обнял мужчину:

— Ну, батя! На похороны, честно. А ты вон живой!

— Еще и сына придумали. Руки! — уже кричал мужчина.— Руки, воин! Смирно!

Но они в него вцепились с двух сторон, повисли. И еще на подмогу человек подоспел, стал укорять:

— Что ж ты прикидываешься, Павел Петрович, стыдно слушать. Может, и меня ты не признал? Кокорин я, зам твой с арматурного, может, ты и меня, как? Или, скажешь, я не Кокорин, ты не Смирнов, что ли?

— Соловьев.

— Это с каких же ты пор Соловьев? — Женщина перестала плакать, промокала глаза платочком.

— Я Соловьев, физик-теоретик. Товарищи, вы обознались, я другой человек, поверьте,— убеждал Смирнов-Соловьев.— Арматурный тут ни при чем. И жена моя, извините, на вас непохожа. Я как раз иду ей звонить на переговорный. Я в отпуске, товарищи, в доме отдыха «Чайка»...

— В доме отдыха? Ну, батя! — изумился лейтенант.— Тебя ж из корабля вынули, из этого, как его... из пузыря, что ли, или подушки!

— То-то и оно! — вздохнул зам.

А женщина сказала уже не Марининым голосом, а своим собственным, громким, внятным:

— Ну-ну. Я не я и кобыла не моя. Так теперь, значит, будет. Здорово придумал, теоретик.

Она грозила мужчине пальцем, готовясь продолжить речь, ей было что сказать. Но выскочил вдруг из кустов Семин, чуть не сбил женщину с ног. Побежал по аллее.

Двое шли впереди, он и она, неразлучная парочка. За руки держались, будто срослись. Шли и ушли, прогуливаясь, от погони, хоть и бежал за ними Семин изо всех сил. Исчезли вдруг, растаяли в сумерках. А он, потеряв парочку из виду, ходил взад-вперед по аллее. И нырнул, наконец, в кусты, отыскав едва приметную тропинку.

Когда выбрался на поляну, они уже лежали в траве. Еще мгновенье, и он бы увидел то, что постороннему взгляду не предназначалось. Но Наташа вдруг оттолкнула своего спасителя, села, вглядываясь напряженно в темноту, туда, где стоял Семин.

— Валера? Ты, Валера? — сказала она.— Это ты, я знаю. Ты здесь, ты пришел!

Она все сидела неловко с повернутой к Семину головой. Платье на ней было задрано, волосы растрепаны. Но смотрела без страха, говорила без волненья:

— Зря в Угловое не поехали, в дом отдыха. Просила, просила: поехали, Валерочка! Еще б сэкономили. А ты с этим круизом завелся. Бегал, по-тихому путевки выбивал. Упрямый ты, Валера!

Отвернулась, прикрыв лицо ладонями. Опять подняла голову:

— Валера? Это ты? — Слезы, наконец, брызнули у нее из глаз. — Прости меня, Валера, прости! Я не виновата! Прости!

— Так это не он, ты чего? — сказал ее спаситель Тимур.— Это ж совсем другой чувак.

Семин подошел ближе, но Наташа его словно не видела:

— Придешь, я знала. Но я не виновата. Я всю жизнь с тобой хотела, а получилось? Недели не прожили! Потому что... потому что ты не умел танцевать! — вдруг сказала она и вытерла слезы. И повторила: — Ты не умел танцевать, Валера! Ты со мной не пошел! Тянула тебя, а ты никак. Другой какой-то пошел, нерусский. Я не виновата, не виновата!

Опять она плакала, Тимур ее утешал. И опять уже сидели, обнявшись, в траве, привычно исцеляя горе ласками. И не отвлечь теперь было их друг от друга, не разнять.

Но страсти эти Семина не занимали, слезы сердца не трогали. Он сказал парню:

— Погоди, джигит, ночь длинная.

Тимур поднял голову:

— Вы кто?

— Не Валера.

Семин ждал, неумолимо возвышаясь над парочкой. Тимур встал с травы. И когда Семин двинулся в глубь кустарника, он без слов пошел следом. Он был в себе.

На аллее Семин сказал:

— Я тебя давно поджидаю. Борода вон выросла.— Он провел рукой по небритой щеке.— Ты вор? Кто? Любовник? Или в одном лице?

— Насчет вора я не понял.

— Кто по каютам шурует, пока хозяева на палубе развлекаются? Но там в сто третьей пассажирка была, она тебя приметила.

— Не меня, значит. Спутала.

— Тебя ведь не спутаешь. Ты здесь один такой.

— Да, верно! — вдруг согласился легко парень.— Но я ее тоже приметил. Из душа голая вышла. До сих пор приметы перед глазами!

— Чего ты полез в сто третью?

— Ну, вор, вор. Интересуют женщины и вещи их особенно,— смеялся Тимур.— Вы уж очень издалека подъезжаете,— помолчав, сказал он.— Там в каюте только эта голая была. Больше никого.

— Кто же там еще должен был? — спросил Семин.

— Ну, другая пассажирка, соседка голой.

— Кто, кто?

— Ну, кто вас интересует в сто третьей. Марина.

— Повтори.

— Марина!

Семин молчал. Парень на него смотрел с любопытством, разглядывал. Спросил:

— Тоже, значит, на ней зациклены? Поздравляю.

— Кто же еще на ней?

— Еще? Ну, вот я! — отвечал после заминки Тимур.— В баре познакомились. Каждый вечер она там. Я ее так и прозвал: девушка из бара. А потом пропала. Прихожу — нет ее. День нет, другой. На танцах, нигде. Я весь корабль обегал. В каюту стучу. Сунулся, а там соседка. Марины не было.

— Не было?

— Нет. Я ее больше не видел.

Семин постоял молча и двинулся по аллее. Тимур не знал, идти ли за ним. Пошел. Нет, не окончен был разговор, без слов продолжался: сели на скамейку, Семин достал фотографию. Парень ее долго изучал в неясном свете фонаря.

— Разглядел?

— Разглядел.

Тимур кивнул, что означало: она.

— Как это ты впотьмах?

— Помню хорошо. Шатенка, бледная такая, красивая. В синем платье. Светлые глаза. В баре сидели, весь вечер я ей в глаза смотрел. И еще походка!

— Что походка, что?

— Ну, не походка... Держится так прямо. Она как струнка!

Семин сидел, прикрыв ладонью лицо.

— В подъезд вошла. Понимаешь, в подъезд,— проговорил он.— Я сейчас, сказала, жди, я к подружке. И все. И вдруг на корабле. Бывает? Вдруг девушка из бара! — Рассмеялся невесело: — Стерег — стерег, а она шмыг! Мышка. В подъезд!

Снова посмотрел на парня, увидел:

— Где она, где?

— Кто знает, кто сейчас где.

— Сейчас... А тогда? После каюты? Потом?

— Не видел, не встречал.

— Дальше, дальше.

— А дальше на другой день был конец,— сказал Тимур.

Семин встал со скамейки, пошел, не оглядываясь. Парень за ним не последовал. Точка была поставлена, точка.

...С аттракциона, выбравшись из лодочки, спускалась навстречу женщина и кричала: «Топил, топил! Вот он!» Все это уже было: ночь, костры, женщина посреди парка с гневно вздетыми руками. Семин вовремя изменил маршрут, ускользнув в кусты... Но тут же на полянке подбежали к нему с объятиями двое: «Леха, живой! Леха!» Молодые, веселые, они сжали его так, что Семин едва выдавил: «Я не Леха!» Незнакомцы в четыре руки тискали его, мяли: «Ты чего, Леха? Это ж мы, Ваня и Тарас!» Встреча была пылкой, короткой, они уже бежали прочь, а он, замерев, стоял посреди полянки, рылся в кармане пиджака. Закричал: «Фотография!» Следом помчался: «Фото! Фото там в бумажнике!» Выскочив на аллею, он только спины их увидел вдалеке, прохрипел: «Убью!» Ваня с Тарасом услышали, посмеялись на прощанье беззлобно: «Ладно, хрен хромой!»

А Семин обернулся и разглядел на скамейке еще двоих... Нет, ночь необычная выдалась, и с приключением! Эти двое, тоже молодые мужчины, одетые кое-как, перепачканные синей краской, сидели рядышком, обнявшись, один другому голову на плечо склонил. «Что ж вы, мужики? Задницу трудно поднять? На ваших глазах!» — напустился на них Семин. И отошел, поняв тщетность упрека: не видели его, не слышали. Двое было, а казалось, один сидит, смотрит безучастно. Все же голова приподнялась с плеча, вдогонку засмеялась: «Задницу-то? Можно!»

Но другое донеслось до Семина, далекое: «Марина!» Он стоял посреди аллеи, обратившись в слух. Не мерещилось: «Марина, Марина!» Семин побежал. По парку, по набережной. По лестнице вниз, к морю. Кричал: «Марина!» Вдруг та ночь опять вернулась: женщина мелькнула под фонарем, за ней человек промчался. Снова их Семин догонял. Все было, как тогда, только бежал быстрее, себя подхлестывал, судьбу. И не ушел от него невидимка, не испарился привычно, нос к носу они столкнулись, и Семин замкнул объятия:

— Вот так. Познакомимся!

— Давай! — Человек тоже полез обниматься.

— А за ушко да на солнышко?

— Эх, где ж оно теперь, солнышко!

— Да никуда не денется, выйдет!

— Вот тебя за ушко, тебя!

— А «Марина» кто кричал?

— Ну, кто. Ты, по-моему!

— А чего это мы с тобой одно и то же кричим? — спросил Семин. Он не отпускал невидимку, держал крепко.

— И я, между прочим, интересуюсь! — отозвался тот и схватил Семина. Светало, они шли по берегу, друг друга конвоируя.

— Что, имя распространенное?

— Или на двоих одна,— последовал ответ.

На лестнице человек споткнулся, встал, тяжело дыша. Семин все пытался в лицо ему заглянуть. Присел следом на ступеньку:

— Отдохни, отдохни. Гнался-то за кем, догнал?

— Старушку до смерти напугал. А ты за кем на одной ноге? За молодой, конечно!

— За тобой.

— Гм. Страшно! — пробормотал человек.— А ты вообще кто?

— Вообще тоже в поисках. Но уже нашел. Вместо женщины мужчину. Скажи: отставной козы барабанщик!

— Это кто?

— Это я. Повтори! Повтори!

— Доброе утро, барабанщик! — провозгласил невидимка, приветствуя своего спутника и новый день, который начался, вот сейчас, мгновенье назад. Невидимка был уже не невидимка, на солнышке щурился; оно, обещанное, первым своим светом все высветило, тайны ночные рассеяв, недомолвки: двое на лестнице сидели, друг к другу повернувшись мятыми лицами, долго, нелепо глаза в глаза смотрели.

— Доброе, доброе,— отозвался Семин.— Думал, это ты, но это не ты.

— А я думал — ты, и это ты! — сказал мужчина.— Как он выглядит, думал. Тот, кто за ушко берет. А вот так и выглядит.

Он был одного с Семиным возраста, под пятьдесят, седой уже, с неясной до конца улыбкой на худом лице.

— Ну? Вопросы?

— Ты кто?

— Это на засыпку,— вздохнул мужчина.— Не знаю уже, честно. Затрудняюсь. Вчера нырнул, русалка подплыла. Вот как тебя вижу. Марина, жена моя. Такие дела, понимаешь. Крыша потихоньку едет! Но, с другой стороны,— продолжал он, спеша самого себя опровергнуть,— крыша крышей, а выражение лица у нее было ее, обычное. То есть на меня она смотрела властно. Я же подкаблучник был, и мне нравилось. Молодая, красивая! Я унижался, чуть не ползал. Кофе хочу, говорит. Пожалуйста! Через весь корабль в бар бегу. Потом с этой чашечкой, только б не расплескать! Кругом уже паника, люди кричат, корабль набок, а я с чашечкой. Вернулся на палубу, там никого, волны гуляют. И знаешь что? — Мужчина помолчал и неожиданно подмигнул Семину: — Я кофе сам выпил. Ошалел!

Он вдруг поднялся и, ни слова не говоря, пошел вверх по лестнице. Обернулся удивленно:

— А ты чего, я не понял? Вставай.

— Куда?

— Ну, куда. Туда. Дорога одна.

Дорога и впрямь была одна. Семин шел за мужчиной, не зная, куда идет, но шел, другой-то не было. Тот оборачивался, взмахивал нетерпеливо рукой, потом побежал, оба побежали, немолодые уже люди. Этот бег, к которому они успели пристраститься, при свете дня опять же нелепо выглядел, некрасиво, но они бежали и, в конце концов, прибежали туда, куда должны были: за площадью на тихой улочке остановились, влетев в ворота больницы. Обогнули корпус и встали, зайдя с тыла. Спутник Семина с трудом перевел дух.

— Окно вон, смотри.

— Где?

— На третьем, угловое.

— Там кто?

— Ну, кто, как думаешь? Женщина. Водолаз из корабля достал, из бара, чуть не на вторые сутки. Не знаю, кто, что. Молодая, по слухам.

— Откуда? Откуда достал? — спросил Семин.

Он не ждал разъяснений, двинулся к зданию. И уже карабкался вверх по водосточной

трубе, мужчина и глазом не успел моргнуть. Вошел в приоткрытое окно, как в дверь, только на четвереньках.

В полутемной палате Семин разглядел женщин, старую и молодую. Они в углу лежали, на соседних койках. Старая не спала, смотрела на Семина молча и даже вроде улыбалась. А он на другую смотрел, спящую, на молодую совсем. Подошел, встал над ней, склонясь. И не заметил, как рядом, тут как тут, возник его ночной спутник.

— Ну? — выдохнул он.

— Не она. Нет.

— То же самое. Мимо, опять мимо.

Потом, выбравшись наружу, шли по дорожке вдоль здания, молчали. Вдруг стало не о чем говорить. Навстречу в ворота уже входили первые посетители. Мужчина заторопился:

— Ну, разбежались?

— Разбежались.

— Я тебе пожелаю. Сам знаешь.

— И я тебе.

— Давай на прощанье.— Мужчина протянул руку.— Виктор.

— Герман. Еще увидимся.

— Куда ж денемся! — Шагнув на тропинку, мужчина уходил, скрывался среди деревьев. Вдруг он обернулся:

— Ну, костлявая! Ох, стерва!

— Кто?

— Да старуха, кто. Рядышком, главное, лежит, сторожит! Ты не понял? Костлявая! — говорил мужчина, губы у него дрожали.— Старая не заснет, молодая не проснется. Вот ведь как!

— Почему? Почему не проснется?

— Ну, вечным сном спит. Ты, что же, не понял?

Недавний спутник постоял еще, глядя на Семина. Он больше ничего не сказал, повернулся и опять пошел по тропинке. Семин тоже пошел. К воротам, на выход.

Там в воротах, раскрыв объятия, стоял человек в больничной пижаме, к нему женщина со всех ног бежала. Вот она уже повисла на нем, еще детишки с двух сторон облепили. Смеясь, плача, вцепилось в человека его семейство, гладило, будто ощупывало: он — не он? Он это был, он и бодрился изо всех сил:

— Да ладно, вы чего? Я же в воде не тону, в огне не горю, не знаете, что ли? Такой вот у вас папка!

— Так ведь потонул же,— всхлипывала жена.— А как же ты там дышал, интересно? Под водой?

— Ну, как. Жабрами.

— Ой! И все в каюте?

— Так ты ж меня заперла!

— А ты, Коля, на ногах не стоял.

— Не стоял, конечно. С тобой танцевал! — обиделся муж.— Два танца подряд, дуплетом! Потом в кино с Витькой погнала, потом еще с ним в кафе-мороженое...

— Вот после мороженого и зашатался! — не отступала жена.

— Все зашатались. Качка была!

Жена опять всхлипнула, другие, горькие слезы выступили у нее на глазах:

— Качка! Знаю, какая у тебя качка на уме была... За черненькой этой весь вечер бегал!

— Это тебя надо насчет черненького спросить! Мужа на ключ! Избавиться хотела!

Она кричала, он кричал, ногами уже друг на друга топали. Дети их привычно отошли в сторонку, там играли.

— Витьку в кино потащил! Чтобы там рядом в темноте с ней!

— Там черненький? Или беленький, какой? На ключ, а я вот он, живой! Все равно... живой!

И тут жизнь его стала покидать, он пошатнулся. Говорил еще яростно беззвучным ртом, а ноги подкашивались, жена его вовремя поймала, подхватила:

— Коля, Коленька, ты что? Ой, не надо, Коля! — И опять пошли объятия, начали они все сначала, будто только встретились. Потыкавшись носом в шею жене, он быстро излечился, снова орлом глядел.

На ней было платье, на нем костюм. Вдвоем сидели, уединенно, не замечая соседей за столиком. С бокалами в руках, с долгими взглядами друг на друга, которые выразительнее слов. Сразу вдруг повзрослевшие, красивые. Не узнать их было.

И все нарушилось, когда подошел к их столику человек. Близость, исполненное смысла молчание, другим непонятное. Оттуда он, прихрамывая, явился, из прошлого, которое они забывали, глядя друг на друга. И Тимур поднимался уже обреченно навстречу Семину, и Наташа смотрела с испугом.

— В каюте не застал. Дальше? — спросил Семин. Они вышли из ресторана на улицу.

— Я вам все сказал.

— Не все, джигит, не все. Это что же, свадьба у вас?

— Не знаю. Свадьба, поминки. Решили перед отъездом.

— Куда же вы? — удивился Семин.

— Ну, куда! Отпуск кончился. Дела, аспирантура. Там, между прочим, жизнь идет,— вдруг с тоской сказал Тимур.

— Да?

— А как же!

— Путь себе идет,— отозвался Семин.— Это там. А ты здесь, ты не аспирант, ты просто джигит. Вон еще краску не отмыл! Послушай,— продолжал он, помолчав.— Я тебя искал, нашел. Мне повезло, что ты такой раскосый. Но раз я тебя нашел, я не могу не узнать, понимаешь? Не могу не узнать. Значит, ты не можешь не сказать!

— Ух, логика.

— Ты понял, вижу.

Тимур засмеялся невесело.

— Вот они мне тоже угрожали. Только еще нож приставили.

— Кто?

Парень раздумывал, говорить или нет. Сказал:

— Три человека, компания. В карты катали по-крупному. Ваша-моя Марина с ними была. Я потом ее видел на палубе, раз подошел, другой. И они мне приставили, чтоб не лез. Ну? Все? Или опять снова-здорово?

Он рванулся, хотел уйти, но Семин взял его за локоть, держал крепко:

— Кто они? Где? Встречал? Они здесь?

— Нет.

— Что ж дрожишь, как осиновый лист? Ну? Говори! Где они, кто? Говори! И все! Ты аспирант!

— Вы меня ввязываете!

— Ты аспирант!

Семин все держал парня, не отпускал. Некуда было Тимуру от него деться. И он сдался, потянул опять в ресторан:

— Идем. Далеко ходить не надо.

В зале, в углу за столиком сидел мужчина. Поблескивая очками, он как раз наливал себе из бутылки. Полноватый, в пиджаке, кажется, с чужого плеча. Один сидел, коротал с удовольствием время.

Семин подошел.

— Вас там спрашивают.

— А? Кто?

— Семин.

Мужчина, помешкав, встал, двинулся вслед за Семиным. Тот шел, не оборачиваясь. «Семин? Это кто, Семин?» — недоумевал мужчина. Спустились по лестнице в гардероб.

Семин, наконец, обернулся:

— Снимите очки. И к стенке лицом.

Мужчина обвел взглядом пустое помещение.

— Вот так, значит.

— К стенке. Руки над головой.

— Ну, допустим.

Он не испугался, не удивился, встал, как было велено, упершись в стену ладонями. Сказал:

— Ладно, не знаю, что у тебя там в кармане!

— В кармане пистолет. Я стрелок ВОХРа. Прихватил с поста.

— А кто тебя знает!

— Что в ваших, посмотрим!

Семин обыскивал мужчину, тому вдруг стало весело.

— Ты чего? Я ж пустой, дурочка! Ребятишки меня выпотрошили, двое ребятишек, профессионалы, попал под них. Да пустой, пустой, опоздал ты, друг! Месяц бы назад, перед круизом этим... Но тогда б я тебя сам поставил!

— Нож?

— А нож у этого был, как его... у Левы. Лева утонул. И второй, который в паре с ним, тоже утонул. Вверх ногами перевернуло, жилет не так надел. Бабки мои из него полезли, всплыли. Ну? Идем?

Не дожидаясь, мужчина направился к лестнице. Махнул Семину:

— Идем, стакан налью. Выпьем за жизнь!

...Сидели за столиком.

— В первый день познакомились, только отплыли. Вдруг стук, входит. Это я потом понял, не случайно она ко мне, не по ошибке. Ну, что тебе сказать? Все время я с ней, день, ночь и карты эти, как наказание. Не могу играть, не хочу, только о ней думаю. До того дошло, веришь-нет, допустим, даму надо скинуть, а я держу. У нее Маринино лицо! Черт-те что! Ну, ребятишки чешут меня, радуются. А ведь я сам их чесать ехал, на работу. Что происходит? В общем, только в порт зашли, деру дал. Все! Нет, не все: на поезде догонял. И на корабль опять, к ней. Выпьем за любовь!

Хозяин поднял бокал. Семин тоже взял и опрокинул на скатерть.

— Не хочешь за любовь? — Мужчина выпил один. Он не сердился на гостя, он ему опять налил, хорошее было настроение. За жизнь пил, за любовь, имел такое право.

— Приметы,— сказал Семин.

— Опять тебе приметы! Ну, какие еще? Родинки там всякие. Но это, понимаешь, при близком знакомстве.

Помолчали. Хозяин все смотрел на Семина. Ему хотелось говорить, воспоминания грели. Даже очки потели у него, он их снял.

— Не хочешь за любовь? Вообще правильно, друг,— сказал он.— Ведь не зря она ко мне в каюту. Сунули они мне ее, подставили, понял? Вот и работала. По карманам, в чемодан, сколько у меня там капитала. Колоду два раза меняла. Вот так! И я знаю, кто она, а сделать ничего не могу. Веришь-нет, любовь у нас. И она тоже, чувствую, не играет со мной, все серьезно. По ночам, слышу, плачет. А утром снотворное сыплет, чтобы карты из рук валились. Так и плывем!

Тут женщина подошла, села рядом с хозяином за столик. Он ей вина налил, руку положил на плечо. И продолжал:

— Ну, потом решил: все! Как раз шестое число было. Или, думаю, она мне сегодня признается, или... В общем, до вечера срок!

— А вечером мы все приплыли,— сказала женщина.

И хозяин опять поднял бокал:

— За жизнь!

Он смеялся, глядя на Семина. И шатенка в синем платье, сидевшая рядом, тоже от души смеялась. Она была молодая, с бледным лицом, красивая. И прямая, как струнка.

— Марина! Но это не ты! Не ты! — сказал Семин.

Шел по ресторану, оглядываясь, находил Марину взглядом. «Не ты! Не ты!» — твердил. И снова шел, оглядываясь: «Не ты! Не ты!»

— С поста сбежал... Еще, понимаешь, сирену! Город на ноги поднял. Потому что вдруг этот звонок... Я себя не помнил. Чистый шантаж, ясно. А с другой стороны, неделю ее нет, где она? Бегу, лечу, не знаю куда. А потом вообще с ума сошел. Чуть не за каждой вдогонку: «Марина!» А это не Марина, это шлюха в ресторане сидит!

В вагоне у окна с попутчиком стоял, лейтенантом. Сам себе рассказывал, удивлялся:

— Ну вот что со мной? Не было же ее там, откуда? На корабль не садилась, точно. В списках нет. Может, она дома уже дожидается, а я все вокзал стороной обхожу. И бегаю, бегаю. И опять не она, не она, не она!

Вышел из купе пожилой человек с газетой, обняв лейтенанта, постоял недолго у окна:

— Ну что, вроде едем, Вячеслав?

— Еще как едем! — отвечал за лейтенанта Семин.

Он был другой, разговорчивый.

— Что, признал тебя батя? — подмигнул лейтенанту.

— Полностью,— серьезно кивнул тот.— Вот где был, вытащили откуда, это он никак, забыл.

— Я тоже уже все забыл,— засмеялся Семин.

Поезд тормозил. Море за окном блестело, море, бескрайнее, залитое последним светом дня.

Семин недолго молчал:

— Ну, две звездочки, за мной!

— Куда?

— Выполнять! У тебя они маленькие, понял? У меня большие. Ну, в недалеком прошлом,— усмехнулся он, и они пошли по коридору.

— Нога? — догадался лейтенант.

— Нога, милый, нога.

— А где вы? В Афгане, что ли? Воевали?

— Воевал. На личном фронте,— сказал Семин.

В тамбуре он быстро разделся, отдал лейтенанту вещи.

— Смотрю, море! Вдруг море увидел! — Поезд остановился, Семин в трусах пошел к двери.

Обернулся и заметил некстати, без улыбки:

— Этот, который звонил, тоже лейтенант был, я его вычислил. Обиженный. На точку ему помог, к белым медведям!

Поезд стоял у светофора. Семин, спрыгнув на насыпь, уже бежал к воде. Пассажиры смотрели из окон. Вот он прыгнул с криком в море, поплыл.

— А вот и сосед наш, полка верхняя! — сказала средних лет женщина, когда Семин вошел в купе. Спутник ее, сидевший напротив, спросил:

— «Армавир»? — Это было как пароль.

— Вроде мимо проплыл,— сказал Семин.

— А мы — «Армавир»,— сообщила женщина.— Мы там, представьте, работали, веселили публику, но получилось несмешно. Если бы знать заранее!

— Если бы! — проговорил мрачно мужчина.— Если бы вдруг курс, паскуда, не изменил, если бы в баржу не въехал, если бы... Вся жизнь если бы!

— Как же вы ее веселили, публику? — спросил Семин, глядя на пассажирку с интересом.

— Знаете, нет сил об этом говорить!

— И все-таки?

Он все смотрел на женщину. Она улыбнулась, отвела глаза.

— Вот Артур. Он вообще-то царь Нептун. А я главная русалка. Ну, культурная мы программа, массовики-затейники...

— Ха-ха! — Семин поднялся, вышел из купе.

И тут же снова возник, сказал мужчине:

— Вас там спрашивают.

— Кто?

— Семин.

Мужчина вышел, он закрыл за ним дверь, запер.

— Это что еще? — возмутилась пассажирка.

Семин усмехнулся, пошел к ней. Женщина вскочила, рванулась было к двери. И села на столик, Семин ее, подтолкнув, посадил.

— Идиот, там же мужик мой!

— Царь Нептун?

Он шел к ней, тянулся руками.

— Ну, идиот ты, идиот!

— Не то, не то! — шептал Семин и все тянулся к шее женщины. Дотянулся, сорвал цепочку с кулоном.

— Это... это откуда?

Он вдруг замер и так стоял, держа кулон на ладони.

— Откуда?

— Мое!

Семин сжал ладонь в кулак и поднял глаза:

— Не твое. Откуда?

В дверь стучали, он не слышал. Придвигался к женщине, вжимая ее в окно. Тут пассажирка быстрым движением что-то выхватила, кажется, кошелек:

— Вот еще, бери! Бери! На!

Бросала ему кость, а Семин все твердил:

— Откуда у тебя, откуда?

— У пацана с рук взяла! Там эти пацаны, в баре!

Ломились уже в дверь. Он к ней опять потянулся, женщина вскрикнула, закрыла лицо руками. Но не ударил, нет, вдруг погладил:

— Скажи мне... Я прошу... прошу!

В дверь ломились, а Семин рядом с женщиной неподвижно стоял, гладил ее волосы, плечи. И она открыла лицо, взволнованная неожиданной лаской.

— Ты скажи мне, скажи... Где взяла?.. Я прошу... Ну, пожалуйста, русалочка! Прошу, прошу!

Он, правда, просил, лицо его кривилось, чуть не всхлипывал. И женщина сама заплакала, на него глядя.

Я была русалкой, главной. Я кричала:

— Где ты, где ты, царь Нептун! Отзовись! Из глубин морских явись! Ох, соскучилась я, батюшка! Слезы лью горячие!

— Иду, иду! — слышался трубный голос царя.

— Идет, идет батюшка! — волновались пассажиры на палубе.

Высвеченный прожектором царь Нептун к всеобщему восторгу явился из тьмы:

— Издалека я к вам, устал морями-океанами! Ну? А где же свита моя?

Пассажиры кричали, тесня друг друга:

— Мы, мы! Здесь мы!

Царь, усевшись, занялся свитой, а я выскользнула из толпы, по лестнице спустилась в пустой коридор. Там в самом конце была дверь, я на всякий случай постучала. И стала подбирать ключ, их у меня имелась целая связка. Щелкнул замок.

Кулон сразу взяла с трюмо. Еще мужские часы на цепочке, там же они лежали, на видном месте, под зеркалом. И деньги сразу нашла в столе. Денег было много, я вынула ящик, стала сгребать. И тут за спиной услышала женский крик, выронила ящик, деньги разлетелись. Каюта-люкс была двухкомнатная, и там, во второй комнате, через открытую дверь я разглядела мужчину с девушкой. Они были в постели, ничего не слышали, не видели, хоть девушка, молодая совсем, лежала ко мне лицом, на меня смотрела. Вещи их, разбросанные, валялись где попало, только капитанский китель висел на стуле.

Когда вернулась на палубу, царь Нептун, воздев к небу трезубец, спросил строго перед всей свитой:

— Где плавала русалка? Нашла ли сокровище на дне морском?

— Множим твое богатство, батюшка! — отвечала я, входя в роль.

— Множим, множим! — кричала свита.

Дверь купе отъехала с лязгом. Атлетичный Артур, потеснив проводника, вошел и схватил Семина. Он ударил его лицом о полку, а потом ждал, пока тот проползет у него под ногами в коридор. Здесь он его поднял и еще раз ударил. Выглянул из соседнего купе лейтенант. «Славка!» — закричал Семин. Парень вцепился в атлета, держал, а Семин спешил к тамбуру. Выскочил из коридора в тамбур и с поезда — в никуда, в ночь.

Он бежал, опять бежал. Обратно. Возвращался. Навстречу шли поезда. С одним он едва разминулся в тоннеле. Прижался к стене и стоял, ослепнув от света. И не слышно было в грохоте, что кричал. Только рот раскрывал беззвучно: «Марина!»

Открыл глаза. Где это он?

Комнатка, окошко мутное. Чуть двинулся, диван проваленный стонет. Рухлядь по углам, паутина. Не комнатка — сарай. Только на стене ходики свое тикают.

— Ты отлежись, отлежись. Прошу, как говорится, к моему шалашу! Бабка сердобольная попалась, пустила за спасибо. Видит, на берегу околачиваюсь. По ночам-то уж не жарко!

Кто это говорит?

— Я тебя с колеса чертова снял, помнишь-нет? Ночью, слышу, крик. А это ты там в кабинке устроился. Во сне причем кричишь, надрываешься. Ну, потащил тебя, все же знакомый, товарищ по несчастью!

А, это тот, спутник ночной, Виктор, что ли. У зеркала стоит намыленный, водит бритвой по щеке. Вот обернулся, смотрит с сочувствием, морщится:

— Кто ж тебя отделал так зверски?

— Царь Нептун.

— Трезубцем? Да... Вон, вижу, кулак до сих пор сжатый! А я в Песчаное... там женщина в больнице, вдруг? Ну, уж боюсь верить! Но решил все-таки марафет на всякий случай. Не любит, когда небритый, терпеть не может!

Он вытерся полотенцем, опять обернулся.

— Ладно. Я любопытный. Что в кулаке? Вчера, честно, разжимал, никак. Что?

— Украшение женское.

— Откуда?

— Нашел. Теряешь, находишь.

— Что теряешь-то?

— Теряешь дочку.

— Почему решил?

— Потому что нашел,— сказал Семин.

Он разжал ладонь, там был кулон. Мужчина взял, разглядывал, отойдя к окну.

— Инициалы тут. Эм — понятно, Марина. А вторая буква?

— Тот, кто подарил. Герман. В балетное когда поступила,— сказал Семин.— Балет — тоже я. Видишь хромой. Ну вот. Искусство требует жертв. Не понял?

— Нет. Что ж ты один здесь? А мать?

— Я ей и отец, и мать. С самых пеленок растил, воспитывал. А матери нет. То есть она есть, но, считай, нет.

— Где же она?

— В командировке, в длительной. В спецкомандировке.

— Опять непонятно,— сказал мужчина.— Но понятно, что один в двух лицах. Даже во многих лицах.

— Именно. А потом человек появляется и крадет ее у тебя. Кто? Тот, кто стоит во дворе с другой стороны подъезда. Ты! — Семин ухватил хозяина за штанину.— С замочком ловко как справился, а он с секретом! Ты, ты, любопытный!

Мужчина засмеялся.

— А что? Все может быть, подозрительный.

— Нет, не может. Она незамужем.

— А вдруг?

— Нет, нет,— сказал Семин.

— Ну, почему?

— Потому что... Ну, считай, я ее муж. Так считай.

Хозяин развел руками.

— Тогда пас. Неувязочка.

— А я ведь думал, он мимо проплыл.

— Кто?

— «Армавир».

Глаза Семина были закрыты. По щеке катилась слеза.

— Ну, это мы успеем, слезки пустить,— заметил хозяин.— Это всегда у нас в запасе. «Армавир» на всю жизнь.— Он помолчал.— Значит, я соображаю, что сейчас самое время, ты понял? Ну, кого течением отнесло, кто по больницам, по селам, они как раз оклематься должны. Уже вот возвращаются, но это ж дело не одного дня. Поэтому ты завтра в строю. Мы крылышки опускать не будем. Так? Ну-ка, открой глаза! Что, не хочешь?

Хозяин еще помолчал, глядя на Семина.

— А чего разнылся-то? Распустил тут, понимаешь! Я тебя, девяносто килограммов, для чего на горбу пер? Чтоб ты тут с соплями? Еще выправка военная, тьфу! Тряпка!

Он вышел, хлопнув дверью. Аж штукатурка посыпалась.

Когда открыл глаза, увидел такое, во что и поверить не смог, опять зажмурился поскорей. В тусклом свете фонаря в окошко из сада влезали женщины, одна за другой. Соскальзывали бесшумно в комнатку, крались к дивану. Их было много, они все приходили, новые и новые, и первая гостья наяву склонялась уже, смеясь, над Семиным, синяя краска мерцала на ее лице:

— Что, кот? Окопался? Сюда, Галина Павловна! Девочки? — звала она подруг.— Здесь он, здесь! На дно залег, думал, не отыщем! А мы вот, встречай! Что ж не рад?

— Всей вахтой в гости к тебе! — подхватила другая.— Ты нам поодиночке приказывал, а мы все пришли, кто жив остался! Вместе!.. Соскучились! Галина Павловна, а чего он не шевелится?

— Сейчас зашевелится,— сказала женщина постарше, но все равно молодая.— Ира, там бритва под зеркалом. Сейчас все будет! Следствие, суд. Но сначала суд!

Миловидная девушка подошла к дивану, бритва блеснула у нее в руке. Засмеялась.

— Что, ссышь, кот? Девочки, что у него такое есть? Ну, самое дорогое?

— Знаем, знаем! — закричали все.

И навалились на Семина, вцепились в руки, ноги.

— Ну, держись, капитан! — шептала Ира, она уже расстегивала жертве брюки.— Сейчас... Давай хобот свой проклятый! Чтоб не пытал нас, гад! Сейчас мы хобот тебе!

— Давай, Ирка! Хобот ему, хобот! — подбадривали девушки.

Непоправимое свершалось, и у самой роковой черты Семин обрел, наконец, дар речи, издав нечеловеческий вопль. Ночные гостьи отшатнулись, Ира с бритвой тоже соскочила с дивана. Зажегся свет.

Женщины пораженно смотрели на Семина. Ира расплакалась. Галина Павловна, она была старшей, видно, не только по возрасту, первой обрела хладнокровие.

— Вы должны нас простить,— сказала она.— И понять. Этот самосуд, потому что мы не верим в суд. Рано-поздно его поймают, но он все равно вывернется, найдет лазейку. Тут даже нет сомнений!

— Кто, кто? — выдавил Семин.

— Тот, кто должен был лежать на этом диване. Из-за кого вы чуть не пострадали! — улыбнулась Галина Павловна, и девушки тоже улыбнулись.— Он пассажирский помощник капитана. Согласно пункту триста двадцать восьмому Устава, должен был принять меры к спасению пассажиров. Мер не принял, вел себя невразумительно, в конце концов, сам остался на тонущем корабле. Но ведь это его личное дело!

Девушки заговорили наперебой:

— Бежим: «Что делать, скажите?» А он от нас, как от чумы. Глаза безумные!

— А мне вдруг: «Ты кто?» Будто не знает.

— Притворялся. Мне руками показывает, мол, плыви. И улыбочка такая паскудная.

— А Ирку, секретаря комсомольского, прямо отпихнул. Так вот рукой ее — раз!

— Ну, тут, конечно, есть тонкость,— вмешалась Галина Павловна.— Об этом как-то неловко говорить, но объективности ради... Я скажу, девочки, можно? В общем, наша женская обида, понимаете? Некоторые из нас, чего скрывать, ну, были с ним близки... Были, были! Отчасти это было вынужденно...

— Отчасти по своей воле,— засмеялась Ира.

— Не так важно, Ира. Важно, что предательство! Бросить на произвол судьбы! А сейчас, значит, трусливо прячется и все по ночам, по ночам, как волк!

— Соскучились,— промямлил Семин.— Не он, не он. Зря сюда. Не я, не он. Не ваш. Как выглядит?

— Брюнет жгучий. Он выглядит хорошо.

— Дурашки, он седой. Старый, седой. Развалина. Не ваш. Другой. Утром вернется.

Они опять загалдели:

— Чего он вдруг седой?

— Нет, девки, мимо. Опять вокруг пальца!

Гостьи вылезли в окошко, бесследно ускальзывали одна за другой. Ира уходила последней, она обернулась.

— Он не вернется. Старый, седой. Не вернется.

...Семин поднялся с дивана. Ноги держали, ничего. Даже приседание сделал. Полез в окно.

Шел в темноте по берегу. Ночные его гостьи еще были с ним, невидимо плескались в воде, кричали.

Николай, взлетев над сеткой, погасил мяч, жена парировала его удар, грузно присев на площадке. Они были соперниками, играли в разных командах, дети их сидели на газоне среди зрителей. Бывший узник каюты выглядел вполне спортивно, бегал-прыгал без устали, еще партнеров подбадривал. Те тоже не отставали... Мужчины, женщины, молодежь и старики, все они были с «Армавира» и теперь в пыли, потные, пестрой толпой носились по площадке, падали, отражая мячи, им хотелось падать... Живые, живые! И уже другая команда нетерпеливо дожидалась своего часа — играли на вылет... Вот Николай опять прыгнул, от души по мячу ударил, опять в жену угодил...

— Знает, куда бьет! — смеялись волейболисты.

Мяч в сторону укатился, за кусты, Николай за ним побежал. Так и выскочил на аллею... Навстречу шла женщина, он, глядя на нее, замер с мячом в руках.

— Черненькая!

Она и впрямь была черненькая, хорошенькая. Узнала его:

— Ты? Ах, это ты!

— Я, я! Вот он!

— Рыженький! Вот молодец ты... живой!

— Влюбленный по-прежнему! Может, мы... это... по новой? Вечерком как?

— Ох, смотри, опять тебя в каюту!

— Так мы ж на суше! — сказал Николай, и они засмеялись. Вдруг вспомнили, обрадовались.

А из кустов уже неслось:

— Николай, ты чего там?

Черненькая уходила по аллее, прощально махала рукой.

— Я мячик... это... надувал! — пролепетал Николай.

— Не лопнул? — улыбнулась жена. Она была уже тут как тут, рядом.

И на другой день, когда шли в толпе по перрону, Николай все головой по сторонам вертел, и жена опять улыбалась, хоть, видно, уже и до слез недалеко было... Но все терзания ее кончились, лишь только поплыл за окном перрон, Николай на полку лег; стучали колеса, проводник чай разносил.

А там, на пустом перроне, человек под дождем стоял. Все уехали, все. Выдернул скорый морских путешественников из небытия, прямиком в жизнь помчал. Напоследок из окна вдруг бледная шатенка высунулась, Лжемарина, прокричала Семину непонятно, да еще блеснули очки ее спутника...

Вошел в парк... Никого. Пусто непривычно, дождик накрапывает. Вытоптанные газоны, следы костров. Аллеи вымершие простреливаются... И ветер сор несет, обрывки, вовсю хозяйничает. И ни души!

Только человек на скамейке сидит. Он.

— Был в Песчаном?

Молчит, потерянно уронив голову на руки.

— Что будет?

— Не знаю.

— Я знаю. Сколько там натикало?

— А?

— Время! Потерял счет?

— Часы.

— Я нашел,— сказал Семин.

И протянул соседу часы. Карманные, на цепочке. Тот взял, посмотрел. Спрятал, кивнув. Молчали, сидели под дождиком.

— Зайцем она?

— Да, можно так сказать. Неофициально.

— Одного звена не хватает.

— Почему жена? Стала в круизе. Когда в Туапсе зашли, зарегистрировались. У тебя есть еще вопросы?

— Нет вопросов,— сказал Семин.

Опять молчали.

— Я тебе расскажу, все расскажу! Выслушай меня! — заговорил, встрепенувшись, сосед.— Я всю жизнь ее ждал... На глазах у меня росла. Она в песочнице сидела, когда жена моя умерла, Зина. Выросла, в салочки в моем дворе, на велосипеде мимо окон... Оренбург... тебе что-нибудь говорит?

— Говорит. Это неважно.

— Помню... я же помню, как вы с Ольгой из роддома вышли! Я там на ступеньках стоял, встречал знакомую. Идем две пары, вы с Маринкой на руках, мы с подружкой, наоборот, без ничего... И она там в свертке у вас орет благим матом, моя судьба! Оренбург, Оренбург! Вы на Энгельса, я на Бойцова! Помню тебя, твою Ольгу, всю вашу семью. Потом тебя перевели в эту тьму-таракань, и я туда приезжал, ходил за ней по улицам. Она, ты по пятам и я следом. Троица! Ты меня не слушаешь?

— Нет.

— Ну, тогда держись, в обморок не падай, чур! Смотри на меня... Это я, я. Аксюта моя фамилия. Ну? Неужели не помнишь, где мы с тобой и что?

— Не имеет значения,— сказал Семин.

— Ладно, в другой раз...

— Другого не будет. Зачем ты мне звонил?

— Ну, как? Подключил. Твои дни, мои ночи. Я ж в бегах.

— Зря!

— Что?

— Зря звонил, капитан,— усмехнулся Семин. И повернулся к соседу, в руке его был пистолет. Приставил к виску... Щелчок, осечка!

Дождик все накрапывал. Аксюта сидел, окаменев.

— Это я уже на том свете? — спросил он.

— На этом. Извини.

За что извинялся? Что хотел пристрелить? Или что не пристрелил? Шел по пустому парку к чертову колесу. Смеркалось, летели по бледному небу облака, колесо, казалось, падало на Семина. Он залез в кабинку, сел, прикрыв глаза.

Утром солнце его ослепило. И в уши музыка, как гром, ударила. Он взлетел вверх в кабинке, колесо двигалось!

— Что? Музыка почему? Что такое? — бормотал пораженно Семин, поднимаясь над парком. Пестрые толпы курортников ползли по аллеям, грохотали ожившие аттракционы. Колесо остановилось, он повис в вышине, кабинка раскачивалась. Вдруг открылось море, бескрайняя шевелящаяся лента пляжа, запруженная транспортом набережная. И — вдали еще парки, аттракционы, а над ними, совсем далеко, самолет в небе. Все двигалось, сверкая, бухало и свистело, все куда-то бесконечно шло и пело бодро эстрадным голосом.

— Отставить! — закричал Семин, он оглох, ослеп на солнце. Никто не услышал.

Нет, услышали:

— А траур кончился! — сказала девочка с бантом, она была рядом, в соседней кабинке. Опять поехало колесо. До Семина вдруг донеслось:

— Нашел! Нашел!

Был еще один в парке, кто кричал среди грохота без надежды. Он, Аксюта. Стоял внизу в толчее, махал отчаянно Семину.

Только кабинка приземлилась, он выскочил, бросился вслед за вечным своим спутником, не привыкать было. Аксюта отважно рассекал толпу. Сгорбленный будто для тарана, с растрепанными седыми волосами, он бежал впереди и все оглядывался, кричал что-то Семину. Они были уже за пределами парка, свернули с многолюдной площади в переулок, потом во двор и еще в другой двор, там шли мимо гаражей и, наконец, остановились в каком-то заваленном хламом закутке, где Аксюта сразу привычно выдвинул из угла пустой ящик, уселся. Здесь, видно, теперь было его убежище.

— Ну? Что? Где она? Где? — выдохнул Семин.
Аксюта, казалось, не слышал, смотрел в сторону.
— Говори! Где? Что молчишь?
Опять не услышал ответа.
— Ты чего? А? Я... я спрашиваю! — Семин подошел, стал трясти своего спутника: — Спрашиваю, спрашиваю, говори!

И вытряс:

— Ну, пристрели меня, пристрели!
— Что?
— Не нашел, нет, нет... нет!

Семин отпрянул. Он так и не понял:

— Что? Ты... нет? Нет? Но ты кричал!
— Да.
— Почему ты кричал?
— Я не знаю. Вырвалось. Вдруг захотелось, чтоб ты с этой верхотуры слез!..

Семин тяжело опустился на ящик.

— А я ведь тоже... рисковал! — повысил голос Аксюта.— На маскировку плюнул, бегал, тебя искал!.. Думал, все, уехал, прощай!..

Он порылся, откуда-то из-за спины выдернул бутылку, нашелся и стакан, один, правда.

— Давай?

Взглянув на гостя, больше, однако, не настаивал, быстро распечатал бутылку, выпил.

— Ну, ты прости меня, ладно. Простил? Тут такое дело... Я без тебя не могу. Влюбился! — Аксюта засмеялся, подмигнул Семину, настроение заметно улучшилось.— Ну, вот чего я тебе звонил, ты спрашивал? Подключал, да. Потому что замкнутый круг. КПЗ меня не пугает и пушка твоя тоже. Но если я к ним сам приду, кто ж за ней-то будет, за Маринкой? Я ведь один знаю, что она на корабле плыла. А так вроде ее там и не было... Ты понял? — Он и впрямь с нежностью смотрел на Семина, улыбался.— Так чего звонил, сказать? Честно? Сам-то ты мне не нужен, ты мне сдался! Но теперь ты — это она, ясно? Потому что папина дочка, копия. Ух, ямочка у тебя на щеке, точь-в-точь!..

Помолчал. Все разглядывал Семина, любовался.

— Ну, давай, давай, бабахни из пушки, вон как хочется! Что, слабо еще разок? Давай! — Вдруг рассердился: — А себе в лоб? Как? Офицер! Честь! Это же она от тебя сбежала, от тебя! Думаешь, я, что ли, был ей нужен? Да она лишь бы приткнуться все равно к кому! Ты же ее замучил, девчонку, кровь сосал, душу! — Помолчал, усмехнулся. — И что за любовь у отца такая? Почему ты, как Ольгу посадил, не женился? Вот поэтому. Потому что Марина, потому что любовь! Понятно, нет?

— Понятно,— отозвался равнодушно Семин.

Аксюта притих, но ненадолго:

— Да только копни!.. Ну, вот этот балет ее? Это ж твой балет! Сольный, можно сказать, номер. За всю жизнь полковника не высидел, давай из дочки Уланову! Ломал, муштровал, прямо заложницей своей сделал. А добирал ведь, чего генерал не дал... Так? Жадный ты оказался старик. И рыбка золотая тебе хвостиком... Ну, бабахни, бабахни, разрешаю! — засмеялся Аксюта.

— Что-то, правда, сегодня слабо,— сказал Семин.
— Вот-вот.
— Сам не пойму, брюнет. Ну, может, завтра, посмотрим.

Он встал, двинулся через двор. Аксюта его, конечно, догнал, пошел рядом. Спросил вдруг:

— Что дальше, что? Что будет? — Он схватил Семина за рукав, лицо было испуганным.— Подожди... Что будет? Дальше что, я не знаю... Я был брюнетом, красавцем, будь здоров. Зеркал на «Армавире» понавесил, любовался. Потом корабль тонет, я один, один... Ну вот оно, все! Ни детей, ни родных, никого... Заканчивается, значит, мой род! И надежды моей со мной рядом нет, последней моей соломинки! Нет, нет! Только я да эти зеркала... Глядь, а там уже другой, не брюнет! Другой какой-то!

Семин не слышал, сам по себе шел, один, своей дорогой. Аксюта забежал вперед, встал перед ним.

— Подожди. Куда? Не уходи. Мы все равно вместе... Куда, куда ты!
— Мы не вместе.
— Всю жизнь. Ты не знаешь. Я прошу... Выпей со мной!

— Не буду.

— Я прошу. Ну? Ладно, меня нет! — решил Аксюта.— Нет меня! Ты один! — Бутылка была в кармане, и стакан опять нашелся.— Давай... Один, один! Давай! — И он провозгласил: — Она есть, она вернется!

Семин посмотрел на своего спутника, взял стакан. Выпил и дальше пошел. Аксюта все же заставил его обернуться, он вдруг закричал на весь двор:

— Стоять, Семга! На месте!

— Как... Как ты меня назвал?

Аксюта уже опять был тут как тут, тянулся к Семину руками:

— Что, что дальше, говори! Что будет? Говори, говори, Семга! Ты знаешь! Ты всегда знал, ты был первым среди нас! Почему ты не стал генералом? Стоять! — снова скомандовал он, хотя Семин и без приказа рядом стоял, не двигался.— А я... да ты хоть раз посмотри на меня, посмотри внимательно! Ну, кто, кто? Всю жизнь я с тобой... Оренбург, Энгельса и Бойцова, в одной роте в суворовском, а потом Маринка, Маринка, Маринка... А потом... Кто же знал, что будет потом! — произнес Аксюта сокрушенно и замолчал.

— Аксюта, Аксюта...— вспоминал Семин.— Ну, был такой... Ты? Аксюта, который, что ли, Ксюша?

— Который с тобой в шеренге на параде... В Москву нас повезли... это какой год? Строем идем, головы повернуты, равнение... куда равнение, на кого, сам знаешь... Ухо твое вот оно, рядом, ну, я в ухо тебе частушку — раз! Ты аж затрясся, зафыркал. Идем, равнение, там Сталин на трибуне стоит! А ты на него смотришь и давишься со смеху, фыркаешь! «Моя милая на крыше ухватилась за трубу...» Нет, другая была, Эх, забыл, черт!

— Я помню. Повторял потом на гауптвахте,— отозвался Семин.

— Ну, скажи. Давай.

Семин стал смеяться. Смех душил его. Хотел выговорить, не мог... Так и стояли посреди двора. Аксюта вокруг ходил: «Ну! Ну! — и уже хохотал заранее.

У чертова колеса протаранили очередь, все было нипочем. Подвинули кого-то, потеснили, нажали, поругиваясь незлобно,— и прошли, сели в кабинку, поплыли в сумерках вверх.

Они, в общем, и без колеса уже плыли, давно, весь день... Аксюта как сел, так сразу и затих. Семин, наоборот, говорил громко, горячился, а спутник в ответ все кивал согласно, а может, просто носом клевал...

— Там сто было, понял? Сто на одно! А Мариночка ножками своими раз-раз — и у них у всех шары на лоб... Моя золотая! Ты подожди радоваться, подожди... Что имеем, расклад? Балет чуть не за тысячу километров и объект в тундре, возле которого раб на цепи! Это я. И вот скоро начало занятий, она, лапочка моя, конечно, и вида не показывает, но...

Замолчал, обиделся.

— Спишь? Ну-ну. Давай, ладно.

— Кто спит, кто? — бодрым голосом сказал Аксюта.— Дальше, дальше. Я тебя слушаю внимательно!

Семину самому хотелось говорить:

— В общем, объект ого-го, нужный, конечно. Какой? А может, ты шпион? Не удивлюсь. Короче, цепь, цепь. Еще должность. Ну, так! Лыжный кросс, офицерский. Батя с округа приехал, вперед! И вдруг, знаешь, повело куда-то, я с лыжни скок... Не сам, повело. Там не горка была, обрыв, дна не видно. Туда меня! И что? Да ничего, живой, невредимый. Так, еще разок! Опять ерунда, шишка на лбу... Ну, потом получилось. Бог троицу любит. Ногу в осколки. «Папочка, милый, зачем?» Но уже едем, все! Балет, балет!

Кабинка приземлилась, встала. Приехали, выходить не спешили. И не вышли совсем. Кто-то дергал снаружи дверь, но они крепко держали, а что кричат, не слышали. У же опять взлетали!..

— Давай уж, давай, ладно.

— Чего?

— Есть еще, есть. Вон карман-то топорщится.

Аксюта, очнувшись, без лишних слов извлек бутылку. Выпили.

— Что ж ты как вор? Не мог по-человечески?

— По-человечески лейтенант. Ты командировку ему оформил.

— Пришел бы... Так и так, извините дедушку... Дедушка очень жениться хочет, моря́чки надоели! Ну, Ксюша! — смеялся Семин.— Главное, кличка-то... Обман!

Помолчав, он сказал вдруг:

— Ольгу не вешай на меня. Это не надо. Ольга сама покатилась.

— Она и покатилась. Подтолкнул.

— Не скажи. Все наоборот. Я первое время вообще в тряпочку помалкивал. Пьешь с подружками? Да залейся. Батя тебя подмял? Ладно, зведочки у нас маленькие. Ну, такая ты мне попалась, какая есть, что ж теперь? Одно только...— Семин замолчал, лицо его стало жестким.— Забыла, что дочка у тебя! Мариночка едва глазки на мир раскрыла и что же видит? Тетку пьяную с соплями: «Девонька моя!» Ну, я пресек. Я немедленно оградил девочку. Развод разводом, но еще права материнские — раз! Выдернул! — И он жестом показал, как. И увял, произнес, позевывая: — Ну, потом в торговлю, что ли, она... оттуда — дорожка-то прямая...

Семин опять зевнул. Напротив, склонив голову, с бутылкой в руке, откровенно посапывал Аксюта... Кабинка повисла в высоте, они оба уже спали, покачиваясь, как в люльке, над парком.

Внизу на аллее стояла женщина, толпа ее неспешно обтекала. Средних лет, в очках, с мороженым. На эстраде играл оркестр, казалось, заслушавшись, женщина встала некстати, мешая движению. И вдруг она стала кричать. Люди шарахались, даже оркестрант на эстраде обернулся. Вокруг уже была пустота, а женщина, застыв неподвижно с мороженым, все кричала:

— Армавир! Армав-и-ир! — Она это из себя вытягивала мучительно: — Армав-и-ир!

Семин с Аксютой проснулись, закричали в ответ:

— Армавир! Армавир!

И тут из соседней кабинки донеслось:

— Воркута!

— Семипалатинск! — отозвались из другой.

Мальчишка закричал:

— А мы тут киевляне! Киев! Киев!

Колесо поехало, кабинки раскачивались:

— Челябинск! Ура!

— Армавир! Армавир! — не унимались Семин с Аксютой.

Но крик их потонул, пропал в общем хоре:

— Ташкент! Москва! Херсон!

— Хрен вам в сон! — огрызнулся Аксюта.

...Наконец, путешествие закончилось, выбравшись кое-как из кабинки, побрели по темной аллее.

— Ну что, Герман... как тебя там по батюшке... Не будем больше друг от друга бегать? — сказал вдруг Аксюта трезвым голосом.— Куда? Жизнь-то, видишь, узелки свои крутит, крутит, а в конце еще морским завязывает, потуже...

— Да не жизнь,— отозвался Семин.— Ты сети крутил. Подглядывал за нами и крутил. Зачем мы тебе с Мариночкой сдались, ты скажи?

— Ну, вот сдались, значит.

— Мало тебе было, брюнет.

— Ну, не обижай меня,— сказал Аксюта.— Я муж твоей дочери, ты все не хочешь понять. Твой зять, как ни смешно. Марина вернется. Нам еще жить. Что мы будем?

Рассуждения Семина не занимали. Его только одно интересовало:

— А почему ты так уверенно?

— А?

— Ну что Марина... ведь если б была, так уже была бы... А ты уверенно!

— Я знаю это, чувствую. И говорю: Марина жива, она есть, вернется! Достаточно?

— Ах, чувствую!

— Ну, агитировать не буду,— пожал плечами Аксюта.— Это годами проверено. Я сам Фома неверующий, но что-то там между нами есть, связь особая, контакт, как хочешь называй. Вот, чувствую, надо к окну подойти — точно, там школьница по улице идет, Маринка. Или в другой раз велосипедистка. Опять она! И всегда так. Безошибочно!

— Ох, мелешь, пьяный.

— Или ты в Алексеевке служишь, я мимо на пароходике раз в неделю хожу. Вот если точно знаю, что сегодня надо к пристани причалить, значит, Маринка там меня ждет, ручкой машет. Да вот она! Ну, я ее на корму сажаю — и хода в обратную сторону!.. —

Аксюта помолчал, вздохнул мечтательно.— Там выше по реке горы, вид сказочный, Маринка, деточка моя, десять лет ей только, сидит, любуется, аж замерла! Ну, пассажиры, конечно, с ума сходят: что это пароходик вдруг курс изменил, куда плывем?

Семин замедлил шаг. Спросил:

— Что пароходик?

— Да курс изменил, курс! — улыбался Аксюта.

— Повтори.

— Курс изменил. А что?

— Ничего,— сказал Семин.— И на «Армавире»?

— Что на «Армавире»?

— Курс на «Армавире», курс.

— Я-то к этому какое отношение? — возмутился Аксюта.

— Ты, ты! — сказал Семин. Стояли под фонарем, он вглядывался в лицо спутника и повторял все тверже: — Ты! Ты! Ты!

— Ты, ты, ты! — передразнил вдруг Аксюта.— Ну? Дальше? Свободен был от вахты, ребят в рулевом попросил поближе к берегу... В чем же криминал? Не приказ, просьба!.. Я! Я! Я! — закричал он.— Вольно было им в баржу втыкаться!.. Это же все если бы да кабы, так любого можно! Ты... подожди! Куда? Стой!

Догнал Семина, схватил за рукав.

— Я ей, ей! Там набережная, огни... красиво! Она развеселилась, в ладоши хлопала. Я же Маринке это, ей! Я все время ей угождал, постоянно... Скрутила меня девчонка, моргнуть не успел! Подожди! Куда?

— Уйди, ты уйди! — сказал Семин и сам ушел в темноту.

Дождь барабанил в стекло, а потом смолк в одно мгновение, зашуршал вкрадчиво, обернувшись снегом. Вдруг белый занавес опустился, отодвинул перрон, толчею; поезд тронулся... Последнее, что увидел Семин: старик, как привидение, размыто маячит в окне, бьет по стеклу костяшками пальцев, губы его шепчут, шепчут беззвучно: «Нашел!»

— Я ее нашел.

Это он уже возник в вагоне вполне реально, что называется, живьем.

— Вы не разлеживайтесь, нам сейчас сходить, на следующей.

Семин с верхней полки молча смотрел на Аксюту, мимо смотрел, не видел.

— Трешка найдется проводнику? Я, в общем-то, из-за вас тут безбилетный.

Почему «вы»? И все в сторону смотрит. Сгорбленный, поникший. Старый... Говорит, не стесняясь пассажиров:

— Тут я выследил одного... Всю неделю на барахолке терся, женские вещи скупал. Так вот целый гардероб кому-то... Вчера проследовал за ним в пригород. И, как оказалось, не напрасно. Не разлеживайтесь, Семин, не разлеживайтесь. Я там вас в тамбуре, давайте!

Пришлось все-таки слезть с полки.

— Это что... опять «нашел»?

— Нет, не опять. В данном случае соответствует.

Голос слабо звучит в грохоте колес. Стоит у двери, смотрит равнодушно на бело-зеленый пейзаж.

— Что-то радости не вижу.

Молчание.

— Что с ней? Что? Скажи!

Отстранил руки Семина.

— Все в порядке. Жива, здорова, весела.

— Ты видел ее? Даже весела?

— Я бы сказал, сверх меры.

— Ну, понятное дело! А что говорит?

— Ничего.

Старик все же заволновался, сглотнул судорожно.

— Ну? Ну?

— Вот в полном смысле ничего. Списала меня, и все дела. Не нужен, видно, стал. Им же, молодым, старого человека на свалку... раз плюнуть! Еще издевается! — голос Аксюты задребезжал обиженно.— Кто такой, говорит? Не знаю, мол, и знать не хочу! И вообще, катись отсюда колбаской... Так и сказала! И этот хмырь уголовный рядом

прямо со смеху дохнет! — Он всхлипнул, замолчал. И вдруг рассмеялся бодро, зло: — Только я другое помню... Что в ушко-то шептала! Ох, не забыл!

И уже сник, забеспокоился:

— Тут вот ступенька-то... лед... Не навернуться бы!

Домик с палисадником, сарайчик. Старуха с охапкой дров в безлюдье вписывается, в тишину. Падают, падают, кружась, белые хлопья... Вдруг домик исторгает переборы баяна, из распахнувшейся двери девушки во двор выбегают... Они налегке, жарко им, весело, лепят снежки, и одна уже кричит, завидев пришельцев:

— Ой, умру, кто идет! Опять юморной этот! Сейчас на коленях будет! Эй! Давай сюда, давай! Еще, смотри, с товарищем заруливает!..

Другая тоже увидела, машет призывно, смеется:

— Давай уж, ладно! Сюда, муж! Праздник как-никак! Давай, ребята, я сегодня добрая!

Ребята уже бегут к ним со всех ног, чавкая грязью. Семин, толкнув калитку, первым подскакивает, он уже ту, другую, которая добрая, схватил, уже гнет, гнет ее, тонкую, гибкую, поцелуями осыпает... И тащит с глаз долой в угол двора, в сарайчик впихивает!

— Мариночка, ненаглядная, зайчик мой!.. Я не верю, не верю! — Он жмурит глаза, таращит, снова жмурит и кричит так, что стены дрожат: — Наш-е-ел! Наше-е-ел! — И молчит, смотрит, любуется...— Мариночка!.. Ты? — В дверь старик робко заглядывает, Семин машет на него рукой, хохочет вслед: — Это ты правильно, дочка! Ход конем! Так его, так! А чего разводить, рассусоливать! Раз! И все, нету мужа! Я его вообще чуть не прикокал, этого Аксюту, рука-то не дрогнула, пистолет!

Марина, шатенка бледная, настоящая Марина, смеясь, руки его отстраняет, а Семин опять ее гнет, переламывает:

— Дочка, дочка... золотая моя!

— Что, папочка?

— Мариночка!

— Ой, папочка, пусти! Не надо! Ну, все, все! Хватит, все!

Она смеялась и смеялась, а потом ткнула его зло кулачком в грудь.

Семин на это ничего сказать не смог. Застыл с раскрытым ртом. Марина засмеялась:

— Идем, опохмелишься хоть. В честь праздника.

— Какой... какой праздник?

— День седьмого ноября, красный день календаря!

Семин, наконец, все понял:

— Ну, Маринка! Заодно, значит, и отца родного! — Он ей пальцем грозил, впрочем, и в ладоши бил, аплодировал: — Артистка! Но я перепугался, честно! Ох, живот с тобой надорвешь!.. Все! — Рубанул рукой воздух, отсекая смех. Серьезен стал, произнес озабоченно: — Давай разбираться, дочка... узелки эти проклятые распутывать, что поделаешь... Ну, по порядку? — Обвел взглядом сарайчик, матрас на полу, красавиц голых на стенах... Скривился: — Ты вообще чего здесь?

— Вообще живу,— пожала плечами Марина.

— Ну, понятно. Временно... Забросило тебя сюда, это понятно.

Она удивилась.

— Как же это временно, когда постоянно, всю жизнь!

— Всю... жизнь?

— Ну, если родилась тут, живу? Это как?

— Маринка... ты не валяй дурака!

Она даже руками всплеснула.

— Это кто ж из нас валяет!

— Ну-ка, ты смотри мне в глаза. Смотри!

— В гляделки? Давай!

— Марина! — закричал Семин.

— Ну, прямо заклинило с этой Мариной! — обиделась девушка.— Да Лариса я, Лариса!

Опять Семин замер, слова не мог выговорить. И опять пошел к ней, потянулся:

— Нет! Нет! Марина! Это же ты! Марина!

— О, господи, вот настырный! — снова она отталкивала его руки, смеялась.— Ты что? Ну, куда от тебя, папочка, куда?

— Мариночка! Милая моя, золотая!

И вдруг она подалась к нему, губы раскрылись... Семин вздрогнул, отшатнулся... Он пятился, пятился к двери. Так спиной и вышел во двор.

Стоял, белые хлопья все падали. Рядом возник какой-то... парень не парень, без возраста, взял крепко под руку, повел в дом.

Там праздник был, под баян плясали. Парень не парень толкнул Семина куда-то в закуток, дверь прикрыл.

— Это... это... так? — Семин все что-то выговорить хотел, не мог.

— Это, это! — передразнил без злобы хозяин, бутылку взял, налил. Поднес в татуированной руке стакан: — Вот это! Давай!

Подождал терпеливо, пока Семин выпьет. Спросил:

— Дед там с тобой, звать? Замерзнет дед!

— Не надо.

— Ладно.— Он поднял глаза на Семина.— Что было — было, а что сейчас есть, я тебе скажу, проясню... Скажу — и тебя нет, ушел, исчез... Так?

— Так.

— Ты ж правда папа ее...

— Да.

— Знаю. Ты ж ее сделал... сколько там лет назад, правильно?

— Да.

Хозяин улыбнулся, подмигнул Семину:

— Хорошо постарался, молодец! И доказательство есть, что ты... вот! — Он порылся, извлек из кармана фотографию.— Это ж мы тогда в парке тебя с дружком пощупали. Бумажник ушел, извини, а фото твое, как просил... На память!

Он все вертел в руках фотографию Марины, с сожалением расставался.

— Ну, так! — сказал погодя.— Значит, сосед тут, Валька, водолазом, вот он лично ее из «Армавира» поднимал, из каюты. Это аж на третьи сутки... Ты понял? О чем и речь. Дальше... Из больницы она ушла. Совсем без понятия была, куда, что... В общем, раз прихожу, а в сарайчике у меня скелет кошмарный! Натурально кости одни и сверху халат больничный. Что ж, стал я ее выхаживать... С ложечки, с ложечки... Ну, косточки затянуло, личико округлилось и вдруг... красавица! Я, честно, растерялся... Куда мне такая?

Хозяин и сейчас вдруг простонал, за голову схватился. Но стон был радостный...

— Что упало, то пропало,— сказал Семин.

— Это как?

— А вот. У меня со стола — раз! — Он смахнул пустой стакан, поймал другой рукой.— И нету! Уже у тебя...

— С какого стола? Я за тем столом никогда не сидел,— помолчав, отозвался хозяин.

— Это точно! — усмехнулся Семин.— Ничего... Косточки затянуло, и раны заживут! Ничего!

Хозяин посмотрел на него внимательно:

— Ну вот, ожил! Ты к чему... Встревать будешь?

— Да...

— Ну, как...— пожал плечами хозяин.— У нас уже тут... вообще... ребенок наметился...— Он опять взял бутылку, налил.— Ты пей, пей. Ладно... было и было... А что есть, я тебе сказал... Пей! — Потянулся, дотронулся до плеча Семина. — А мы с ней душа в душу! Вот какая веселая! И меня уже в рог, понял? Скелет этот! Вот не пью, видишь? А ты давай!

Семин взял стакан, выпил.

— Еще?

— Нет.

— Ладно,— сказал хозяин.— Пьешь — пей, а идешь — иди... И спокоен будь, если сможешь... Ну? Ушел, исчез?

Семин ушел, исчез, дверь за собой прикрыл.

...А за дверью там веселье было в разгаре, баян наяривал, Марина плясала! Переполняла ее радость, азарт, она жмурила глаза, вскрикивала и все в пол каблучками била, восторг свой вгоняла. Вокруг двое-трое ходили вприсядку, бубнили: «Хоп, хоп, оп-ля!»

Во дворе пусто было, снег. Старуха с поленьями навстречу брела, ко всему привычная... Семин толкнул калитку, вышел. Все...

Вдруг за спиной:

— Подожди!

Марина к нему бежала...

— Ты чего, куда? Уже пошел? — Встала рядом, разгоряченная, с пылающим лицом. Засмеялась. — Ну, ты прости меня, что я другая!.. Ладно? Сам ведь обознался!

— Да.

— Видно, похожа на кого-то здорово.

Он не слышал. Сказал:

— Помнишь, девочкой была, болела сильно, мы с тобой через лес?.. В госпиталь ночью я тебя по снегу...

Марина молчала, слушала с интересом.

— Иди, простудишься,— сказал Семин.

Она все стояла, не уходила. Тогда он прошептал:

— Это ты?

Что-то дрогнуло на ее лице, неуловимо вдруг проступило, открылось Семину... он ждал, затаив дыхание...

Марина усмехнулась, покачала грустно головой:

— Нет.

И шагнула к калитке.

— Марина! — сказал он.

Она обернулась, прокричала вдруг на весь поселок:

— Лариса!

Засмеялась и опять пошла. Семин смотрел ей вслед.

— Ножки-то врозь... По-балетному! — проскрипел рядом Аксюта.

Семин не сразу его заметил. Старик сидел у забора в грязи, держался за сердце.

— Ты что?

— Ничего. Так.

— Не можешь идти?

— Я уже пришел. Все.

Аксюта смотрел на Семина, сквозь улыбку кривился от боли.

— Ну? Прощайся с дедушкой!

Семин постоял, пошел к забору.

Тащил Аксюту на спине.

— Как же мы на одной ноге? — смеялся тот, обхватив шею Семина. Потом заплакал.

Ночью сидели на станции в зале ожидания. Семин услышал шум поезда, открыл глаза. Старик мирно посапывал рядом, руки его держали соседа мертвой хваткой. Гул нарастал, Семин уже осторожно высвобождал локоть. И вот он поднялся... Аксюта все сидел, запрокинув голову, но глаза его были открыты, он смотрел на Семина...

Поезд уже грохотал мимо, дрожали стены.

— Беги! — прошептал Аксюта.— Давай, Семга! Беги!

Семин выскочил на перрон. Летели в рассветной мгле вагоны. И вот он, последний... дверь открыта, в тамбуре парень стоит!

— Руку! — закричал Семин.

Парень нагнулся, выдернул Семина с перрона, и они уже дальше вместе понеслись, вдвоем.

— «Армавир»? — спросил Семин, как пароль.

— «Армавир»! — был ответ.

Солнце взошло, ударило им в лица. Парень щурился, курил.

— Я там с женой... Только свадьбу сыграли, медовый месяц... Танцевать она, танцевать... Еще, говорит, разок, самый последний!.. Я в сторонке стоял, ждал ее... Ну, и не дождался, меня волной, волной!..

— Как... как тебя звать?

— Валера.

Она думала, все, нет меня, унесло, уже и звать перестала. А я еще долго Наташу видел, кричал. Танцор тащил ее за собой, спасал. Она была в белом платье, в воду спорхнула, как бабочка... Вместе с доской меня вниз утянуло, я вынырнул, увидел на небе луну, очень яркую. И тут корабль пошел вниз, на глазах стал проваливаться... И поднималась, все росла, уже мчалась навстречу стеной огромная волна... Меня подбросило и будто скинуло в пропасть... И я увидел вдруг за стеной спокойное море... Волна прошла, за ней не было ничего, только лунная дорожка на воде.

Анатолий Латышев

Две Сталинские премии

Наступил 1940 год, о котором ровно за сто лет пророчествовал неистовый Виссарион: «Завидуем внукам и правнукам нашим, которым суждено видеть Россию в 1940 году — стоящую во главе образованного мира, дающую законы и науке и искусству и принимающую благоговейную дань уважения от всего просвещенного человечества»... Он не мог предвидеть, что ровно через сто лет правительство запретит рабочим и служащим менять место работы.

Чем же был занят в этом году «отец народов»?

Завершением так и не увидевшего свет 14-го тома сочинений Сталина (как и любого другого из тринадцати изданных томов) должна была стать биографическая хроника деятельности вождя.

«26—28 марта. И. В. Сталин принимает участие в работе пленума ЦК ВКП(б).

9 июня. И. В. Сталин пишет письмо тов. Большакову о киносценарии «Суворов».

17 июня. И. В. Сталин и другие руководители партии и правительства принимают в Кремле участников декады белорусского искусства.

29—31 июля. И. В. Сталин принимает участие в работе пленума ЦК ВКП(б).

10 августа. И. В. Сталин и другие руководители партии и правительства принимают в Кремле представителей народов Бессарабии и Северной Буковины, членов Полномочных комиссий сеймов Литвы, Латвии и Государственной думы Эстонии.

9 сентября. И. В. Сталин выступает с речью на совещании по вопросу о кинофильме «Закон жизни».

11 октября. И. В. Сталин пишет письмо тов. Большакову о киносценарии «Георгий Саакадзе».

16 октября. И. В. Сталин беседует с руководящими работниками Московского Совета по вопросам реконструкции и благоустройства г. Москвы и о производстве товаров широкого потребления.

30 октября. И. В. Сталин и другие руководители партии и правительства принимают в Кремле участников декады бурят-монгольского искусства».

Итак, составители тома отобрали для официальной биохроники девять наиболее крупных событий жизни Сталина за 366 дней високосного 1940 года.

На двух пленумах ЦК ВКП(б) Сталин, как видно, не выступал (иначе составители биохроники указали бы на это, как они делали во всех подобных случаях).

Не было сталинских речей и на трех встречах с представителями отдельных народов (иначе составители указали бы, подобно биохронике следующего года: «22 апреля 1941 г. И. В. Сталин выступает с речью на приеме в Кремле участников декады таджикского искусства». Эта интереснейшая речь, кстати, до сего дня не опубликована).

Стали уже достоянием гласности две из трех сталинских работ 1940 года — речь на совещании о кинофильме «Закон жизни» («Советский экран», 1988, № 22) и письмо Большакову о киносценарии «Суворов» («Искусство кино», 1990, № 5).

Ниже впервые публикуется письмо Сталина Большакову о киносценарии «Георгий Саакадзе».

Тов. Большакову
Копия Леонидзе. Копия Антоновской и Черному.

Я получил на днях два сценария на тему «Георгий Саакадзе»: один — Антоновской и Черного, другой — Леонидзе.

По-моему, сценарий Леонидзе неудачен. Он беден в художественном отношении. Он несколько примитивен с точки зрения выбора и использования исторического материала.

Сценарий Антоновской и Черного свободен от подобных недостатков. Но у него имеется другой недостаток. Он кончается победой, апофеозом политики Саакадзе и самого Саакадзе. Но такой финал, как известно, не соответствует исторической действительности и создает ложное представление о прошлом Грузии. На самом деле, как повествует история, политика Саакадзе,

хотя и прогрессивная, с точки зрения будущей перспективы Грузии, потерпела поражение (а сам Саакадзе погиб), так как Грузия времен Саакадзе еще не успела созреть для такой политики, т. е. для ее объединения в одно государство путем утверждения царского абсолютизма — ликвидации власти князей. Причина ясна: князья и феодализм оказались более сильными, а царь и дворянство — более слабыми, чем предполагал Саакадзе. Саакадзе чувствовал эту внутреннюю слабость Грузии и вознамерился перекрыть ее привлечением к делу внешней (иностранной) силы. Но сила внешнего фактора не могла компенсировать внутреннюю слабость страны. Так оно и произошло, как известно. В обстановке этих неразрешимых противоречий политика Саакадзе должна была потерпеть — и действительно потерпела — поражение.

Я думаю, что эта историческая правда должна быть восстановлена в сценарии Антоновской и Черного.

И если она будет восстановлена, сценарий Антоновской и Черного можно будет квалифицировать, как одно из лучших произведений советской кинематографии.

И. Сталин

11 октября 1940 г.

Следует признать, что Сталин «угадал», квалифицировав сценарий Антоновской и Черного как «одно из лучших произведений советской кинематографии». Фильм, снятый Михаилом Чиаурели, оказался единственным в советском кинематографе фильмом, который получил две Сталинские премии, причем обе — высшей пробы: за 1-ю серию — в 1943 году и за 2-ю — в 1946-м (напомним, что «Суворов» разделил одну Сталинскую премию с фильмом «Минин и Пожарский»).

В картине «Георгий Саакадзе» бросается в глаза ее конъюнктурный характер в годы шпиономании и разоблачительства. Уже первые кадры — предательство князей, призывы: «Народ, измена!»

Не могли не понравиться Сталину афоризмы, определяющие деятельность Великого Моурави по объединению грузинских земель: «Тот, кто прорубает путь среди твердых скал,— всегда одинок», «Отруби голову — тогда хвост сам отвалится» и т. д.

Величаво, исходя из интересов страны, оставляет Саакадзе своего сына Паату заложником в плену у врага, персидского шаха Аббаса. А в конце фильма, получив голову казненного сына, призывает воинов к ненависти, к бескомпромиссной борьбе. Советский зритель не может не почувствовать в этих кадрах реверансы самому Сталину — в его решении относительно судьбы попавшего в плен старшего сына. Завершается фильм авторским текстом соответственно указаниям в письме Сталина: «Благородное, но преждевременное дело Саакадзе потерпело поражение». И последние слова самого Великого Моурави на поле брани, где он потерпел поражение: «Прав я или ошибаюсь, но мои дела переживут меня».

Столь большое внимание Сталина к проблемам средневековой Грузии следует, на наш взгляд, объяснить двумя причинами.

Первая — это был период сталинского увлечения грузинской историей, когда вождь не тяготился своим грузинским происхождением, порою даже подчеркивал его. Показателен в этом смысле фильм Сергея Юткевича «Яков Свердлов» (1940), в котором роль Сталина единственный раз при его жизни сыграл А. Кабаладзе[1]. Сталин говорит в этом фильме только один раз: в сибирской ссылке у лесного костра успокаивает растерянного, рефлексирующего Свердлова: «Очень скоро настанет наша весна». Обговорив последние политические новости (Сталин. А ты читал в «Русских ведомостях» статью Кропоткина? Свердлов. Старый дурак. Сталин. А стетейка Плеханова? Вот неисправимая болтунья-баба. Бить их некому, черт меня дери), оба решают писать письмо Ленину в Швейцарию. Свердлов примостился у пенька, а Сталин, лежа на траве, по-грузински диктует длинную пословицу, которую затем переводит Свердлову на русский язык: «Человек должен иметь сердце из стали, тогда у него может быть кольчуга из дерева, и он не испугается в бою».

И заключительные кадры фильма, его апофеоз — сцена, когда Ленин приходит к доживающему последние часы Свердлову. Предсмертные слова умирающего — он держит за руку Ленина — на грузинском языке: «Ваш кецагули полодис абджаритунда хесао... Я не брежу, Владимир Ильич, я не брежу. Не брежу, Владимир Ильич. Это мы с Кобой писали вам из ссылки, Владимир Ильич».

А в годы войны Сталин преподносил себя уже как исконного представителя русского народа, что в послевоенном кинематографе ярко воплотилось в фильмах «Третий удар» и «Сталинградская битва», где Алексей Дикий заговорил чеканной русской речью без намека на кавказский акцент.

[1] Исполнив роль Сталина в фильмах «Лично известен» (1958), «На одной планете» '1965), он впоследствии жаловался в Политбюро ЦК КПСС на то, что его «отстранили» от этой роли.

В сталинской библиотеке на «ближней даче» осталась масса книг о войнах ассирийцев, древних греков и римлян, где многие страницы испещрены пометками, в книгах — уйма закладок. Еще скрупулезнее изучал Сталин борьбу за власть в эпоху феодализма (например, внимательно читал Макьявелли), и прежде всего в России.

Сталин, обладавший феноменальной памятью, на встречах с кинематографистами производил на них немалое впечатление. «Иосиф Виссарионович рассказал нам о значении Синопского сражения, о том, как воины Нахимова взяли в плен целую группу турецких генералов во главе с командующим. Этот важный исторический факт стран- В 1942 году, как вспоминал руководитель советской кинематографии И. Г. Большаков, при просмотре первоначального варианта фильма братьев Васильевых «Оборона Царицына» один эпизод вызвал у Сталина отрицательную реакцию (после просмотра был запрошен киносценарий, откуда этот эпизод был вычеркнут). (Но М. Геловани продолжал играть Сталина!)

В штабной вагон ворвался один из командиров — грузин (в юмористическом исполнении В. Канделаки), который в полной панике требовал подкрепления. Донельзя взвинченный, он, желая убедить Сталина, переходит на их родной язык.

Сталин его обрывает: «Я по-грузински не понимаю», после чего командир в растерянности ретировался. И ему вдогонку Сталин бросает несколько слов по-грузински, которые его окончательно сразили. «Что ты ему сказал?» — спрашивал Ворошилов и слышал в ответ: «Нужно иметь на плечах голову, а не тыкву!»[2]

Но более важной мне кажется вторая причина особого внимания Сталина к сценариям «Георгий Саакадзе»: как известно, вождя чрезвычайно занимала литература по истории войн, в первую очередь методы борьбы за власть в различных государствах.

ным образом «выпал» из фильма о Нахимове»,— восторженно вспоминал Иван Пырьев. И далее: «Сейчас я заканчиваю работу над новым фильмом. Как всегда, перед завершением съемок меня охватывает глубокое волнение: что скажет о фильме Иосиф Виссарионович Сталин? Ведь он просматривает все без исключения кинокартины, выпускаемые советскими киностудиями»[3].

В последние месяцы жизни Сталина сценаристы и режиссеры готовились к производству новых историко-биографических фильмов.

Автор сценария «Георгий Саакадзе» Антоновская, например, приступила к работе над художественным жизнеописанием Берия.

За полгода до смерти Сталина «Правда» ставила в редакционной статье «К новому подъему советского киноискусства» задачу: «Хорошо, что у нас появились и появляются фильмы о крупнейших исторических событиях в жизни нашей Родины, о замечательных людях науки, культуры, государственных деятелях. Но некоторые фильмы выпущены уже много лет назад. Между тем огромные успехи советской исторической науки помогли по-новому, полнее и ярче осветить историю нашей Родины, жизнь великих полководцев, государственных деятелей. Кино обогатилось новым мощным средством эмоционального воздействия — цветом. Поэтому почетной задачей для киноискусства является создание высокохудожественного цветного фильма о Великой Октябрьской социалистической революции, а также серии цветных патриотических фильмов о выдающихся деятелях прошлого — Александре Невском и Дмитрии Донском, Иване IV, Петре I, Кутузове.

Создание кинематографических произведений на эту тему — благородный долг советских писателей»[4].

Смерть Сталина пресекла второй круг производства — теперь уже цветных — лжеисторических фильмов.

---

[2] Писаревский Д. Братья Васильевы. М., 1981, с. 229.

[3] «Литературная газета», 1949, 21 декабря.

[4] «Правда», 1952, 26 августа.

Мирон Черненко

«Мы будем петь и смеяться, как дети», или Типология, идеология, мифология фильма-концерта в советском кино

Предметом настоящего исследования является феномен, оставшийся практически не замеченным историками кино. Тому было много причин, назову здесь лишь наиболее очевидные, хотя — быть может — и не самые существенные, ибо в кинолитературе отсутствует какая-либо достоверная статистическая и социологическая информация о прокатной судьбе жанра в целом и отдельных его проявлений. Сведения такого рода не фиксировались вообще или были утрачены; возможно, они находятся в архивах, остающихся недоступными, а то и просто неизвестными.

И потому речь пойдет о причинах скорее психологического характера. И прежде всего о том, что фильм-концерт просто не вписывался в жестко кодифицированную и неприкосновенную иерархию жанров советского кинематографа, выстроенную по армейскому образцу: во главе на белом коне гарцевал жанр историко-революционный, за ним послушно следовали фильмы о грядущей войне, затем фильмы о современности под водительством картин, посвященных борьбе с врагом внутренним, и только потом, где-то в обозе, ленты развлекательные — комедии, детективы, мелодрамы, музыкальные. Мало того, рассматриваемый на этих страницах жанр по производственным своим и прокатным параметрам проходил по епархии игрового кино, но по сути своей был фильмом неигровым — не слишком определенным гибридом, почитавшимся в ту пору не то чтобы второсортным, но как бы полуфабрикатным, не требующим тщательной фабульной и идеологической обработки. И, наконец, причиной не менее существенной было неосознанное пренебрежительное отношение к самому предмету этого жанра — культуре для самых широких масс, тиражируемой — впервые в истории — средствами кинематографа. Иными словами, речь шла о внутреннем протесте против массовой культуры на экране, хотя термина такого в ту пору еще не было.

Мне кажется, что названных обстоятельств достаточно, чтобы объяснить практически полное отсутствие размышлений и упоминаний о жанре, родившемся на пике сталинского кинематографа, пережившем войну и послевоенные годы и незаметно угасшем почти одновременно с концом хрущевского десятилетия; жанре, отвечающем чрезвычайно важным, я сказал бы, даже глубинным потребностям идеологии сталинской эпохи, обладавшем отчетливыми типологическими и драматургическими признаками, выполнявшем политические, идеологические, мифологические задачи с необычайной прямолинейностью, простодушием и легкостью.

Впрочем, обратимся к генеалогии. И здесь без особого преувеличения можно предположить, что жанр фильма-концерта вообще не мог бы появиться на свет, не встреться два разновеликих события, на первый взгляд ничем не связанных. Событие первое: появление звука в далекой Америке, где Великий Немой превращается поначалу не столько в «великого говорящего», сколько в «великого поющего», танцующего, играющего на всех музыкальных инструментах, нанизывающего незатейливые музыкально-словесные номера чисто механическим образом. Событие второе отстоит от кинематографа достаточно далеко, но в рождении нашего жанра сыграло роль не менее существенную. Речь идет об установлении дипломатических отношений между США и СССР в эпоху первого президентства Рузвельта, когда в Штаты хлынули толпы высокопоставленных большевистских визитеров и вновь,

правда, на короткое время, зазвучал давний сталинский лозунг о соединении американской деловитости и русского революционного размаха. Во время этого соединения Анастас Микоян привозит на родину идею мороженого на палочке под названием «эскимо», автоматические прачечные-«американки», кафетерии-«стоячки», а Борис Шумяцкий — идею советского Голливуда на берегах Черного моря и ошибочно переведенное на русский язык как «редактор» слово «эдитор», что привело в конечном счете к идеологическому оправданию господства редактуры в советском кинематографе, а также чрезвычайно увлекательный для вчерашнего партийного аскета, а ныне члена правительства жанр кинематографического шоу с большим количеством идеально гармонических женских ног, бюстов и прочих прелестей буржуазного образа жизни.

При этом справедливости ради надо сказать, что речь здесь должна идти не о простом заимствовании — хотя бы потому, что в России просто-напросто отсутствовала та шоу-культура, не говоря уже о шоубизнесе, которая там, в Штатах, переносилась на экран в готовом, почти не претворенном виде. Шумяцкого и его соратников заворожила сама идея, чистая аудиовизуальная зрелищность, которой был намертво лишен до той поры идеологически угрюмый и смертельно серьезный советский кинематограф. Потому такими привлекательными казались для них «Звуковое ревю У. Фокса», «Ревю Голливуда», «Парад «Парамаунта», «Зрелище зрелищ» и великое множество других, не говоря уже о «Короле джаза» или «Бродвейской мелодии». Так что говорить о прямом переносе жанра на советскую почву было бы преувеличением. На нашей почве, как и все, что заимствовалось из внешнего мира, мгновенно приобретало и формы, и содержание исключительно локальные, местные, классово и партийно ориентированые отнюдь не на вечность, но на сегодня, на нынешний номер центральной газеты. И потому, обращаясь к своим американским коллегам, я позволил бы себе заметить: на вашем месте я не слишком гордился бы этим нечаянным и непроизвольным культуртрегерством, ибо ваше яичко, подаренное к нашему Христову дню, на деле оказалось вполне кукушечьим (как, впрочем, и структура вестерна, оказавшаяся, правда, куда строптивее и нахально выталкивавшая из своих сюжетов все классовое содержание). И, может быть, настало, наконец, время исследовать те трансформации, которые претерпевали на советском экране не только жанры, но сюжеты, да и сам язык кинематографа, включая простые технические приемы, которые нигде в мире, казалось бы, не позволили себе проникнуться идеологическим содержанием и политическим смыслом. Но это — тема отдельной статьи, а может быть, и цикла статей.

Надо сказать, правда, начиналось это все еще вовсе не как жанр. Скорее как модная новинка, как эксперимент со звуком, поскольку давно уже были забыты многочисленные предреволюционные (немые) фильмы — концертные номера. И не случайно самые первые киноконцерты, бывшие одновременно вообще первыми звуковыми лентами советского кино, так и назывались — «Звуковая сборная программа № 1», «Звуковая сборная программа № 2», «Звуковая сборная программа № 3», включавшие номера чисто концертные, записанные прямо в филармонических залах,— марш Прокофьева, романс Глинки... Не случайно также, что после первых одиночных попыток наступает довольно долгая науза, а сами попытки просто не сохранились (это означает, скорее всего, что тиражи их были тоже экспериментальны, то есть ничтожны). И тем не менее уже тогда, на самой заре советского звукового кино (1930 год!), как бы непроизвольно (но по четкой генетической программе эволюции культурной политики) в тех лентах, еще не отнесенных к соцреализму, содержатся практически все монады будущего жанра. Чтобы убедиться в этом, достаточно просто перечислить номера, составляющие сорокаминутную картину «Олимпиада искусств» того же тридцатого года, картину откровенно документальную, бесхитростно снятую одним из сподвижников Дзиги Вертова В. Ерофеевым во время Олимпиады искусств в Москве и представляющую собой «выбранные места» из программы смотра национальной культуры народов СССР.

В связи с тем, что и этот фильм не сохранился, цитирую аннотацию: «В фильме были воспроизведены: отрывки из спектакля «Анзор» в постановке Грузинского театра им. Руставели, сцены из спектакля «Хаджум» Узбекского драматического театра, отрывки из азербайджанского спектакля «Невеста огня», песни в исполнении армянских ашугов, узбекский «танец 60 ритмов», выступление русского крестьянского хора под руководством Яркова, марийские, башкирские и азербайджанские народные танцы и песни»[1].

[1] Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог, т. 2. М., 1961, с. 4.

Иными словами, тогда на первый, а то вообще единственный план выдвигалась одна из самых существенных и благородных целей жанра (во всяком случае, по замыслу) — цель просветительская, культуртрегерская. В самом деле, еще не было телевидения, еще не вся страна, несмотря на заклинания ликбезов, была грамотна в самом первоначальном, самом примитивном смысле слова, означавшем умение ставить корявую подпись вместо крестика, еще далеко не вся страна была накрыта таким могущественным и унифицирующим идеологию и культуру средством, как радио... А тут вживе на экране — Иван Москвин, Вахтанг Чабукиани... Это и впрямь трудно переоценить, это и в самом деле принципиально отличало советский фильм-концерт от американского, авторы которого, надо думать, вообще не могли предполагать, что подобное просветительство вообще кому-либо может понадобиться.

При этом существенно еще и то, что форма сборного концерта, хотя и ставшая канонической в момент рождения, отнюдь не препятствовала существованию и иных, фабуляризованных моделей (канонизированных впоследствии, так сказать, явочным порядком). Так, не сохранившийся фильм «Песни Украины» представляет собой экранизацию популярных народных песен, объединенных незатейливой фабулой — вечерницами в деревне (1935, режиссер П. Коломойцев); так, две картины режиссера В. Кучвальского «Веснянка» и «Над ричкою бережком» (1936) повторяют ту же модель. Любопытно, что там же, в Киеве, в это же время экранизируются выдающимся режиссером Иваном Кавалеридзе классические украинские оперы «Наталка-Полтавка» и «Запорожец за Дунаем».

Тем не менее это не споспешествовало появлению фильмов развлекательных, пусть и сугубо правильных идеологически, ибо на линию огня выдвигается отныне во всех жанрах, всех поэтиках, всех языках советских народов тема борьбы с врагом внутренним, образ которого никак не удавалось втиснуть в форму фильма-концерта. (Здесь, видит бог, автору не обойтись без личного воспоминания: в балете «Светлана», сочиненном украинским композитором Д. Клебановым, действие которого происходило в каком-то колхозе на советско-китайской границе, фигурировали японский шпион и правый уклонист, саморазоблачавшиеся в саркастическим па-де-де на фоне подожженного ими колхозного амбара. Балет этот, созданный в конце 30-х, шел еще на сцене многих театров в самом начале 50-х, что свидетельствовало о том, что каноны двухдесятилетней давности продолжали исправно служить системе, их породившей; иными словами, о чем речь пойдет впереди, идеологически и политически 30-е годы не кончились с началом второй мировой войны — они продолжались до сражения под Сталинградом, а в основных своих параметрах до 1953 года.)

Тем неожиданнее меняется ситуация в конце десятилетия, когда на экраны один за другим выходят несколько фильмов-концертов. Надо полагать, что в этом сыграли роль обстоятельства не только идеологические, но и чисто производственные, прямо и недвусмысленно из идеологических постулатов вытекающие. Речь идет о том, что после завершения основных массовых чисток происходит решительное и окончательное, если вспомнить соответствующий китайский термин, «упорядочение» идеологии — в науке, культуре, искусстве, общественной психологии, быту. В том, что касается кинематографа, это практически означало прекращение производства начатых и невыпуск на экран мало-мальски реалистических лент, авторы которых пытались разобраться — пусть на самом поверхностном, эпидермическом уровне — в том, что случилось с людьми, народом, страной, идеологией, наконец. Общее количество отправленных на полку и запрещенных лент еще предстоит установить историкам. В результате сезон 1939—1940 годов пришлось срочно заполнять картинами, не требовавшими сложных постановочных решений, конструирования сюжетов, политического контроля за возможной и даже вероятной «крамолой», неизбежной в произведениях оригинальных. Естественно, весьма кстати оказываются под рукой фильмы-концерты, сложенные из идеологически стерильных элементов, уже прошедших сито цензуры на сцене и эстраде, которые к тому же в случае необходимости можно безболезненно заменять другими элементами, столь же стерильными. Я не говорю уже о том, что за счет этих практически бесплатных картин киностудии могли обеспечить себе дополнительный план следующего, сорок первого года, правда, не подозревая, что план этот будет перечеркнут войной ровно в середине сезона.

Впрочем, это только одно обстоятельство, способствовавшее окончательному конституированию жанра. Были и другие. Так, несколькими годами ранее (что для производственного цикла в нашем кино означает попросту — вчера) в рамках новой историософии сталинизма, в рамках тотальной милитаризации общественного сознания, отвле-

кающей от событий внутренних и выводящих социальные фобии в сторону неизбежности новой войны, происходит решительная реабилитация русской классики — литературной, пластической, музыкальной, что открывало для запуганных недавними массовыми репрессиями кинематографистов легальную и вполне достойную возможность ухода от террористической идеологии в «нормальность», в чеховскую ли новеллистику, в городской романс ли, в оперную традицию — все равно.

И еще одно, на первый взгляд противоположное предшествующему обстоятельство, но именно вместе с ним и создающее некую идеологически непротиворечивую целостность в рамках мифологии стилинизма. Речь идет о национальной политике в области культуры (плоды которой мы вкушаем до сих пор, и чем дальше, тем они горше), сводившейся к чеканной формуле «национальная по форме, социалистическая по содержанию». В ее основе — вполне имперские поползновения к абсолютной унификации так называемых республиканских культур, что гармонически сочеталось с насильственно профессионализируемым фольклором, все более и более отрывавшимся от реальной жизни своих народов. Впрочем, эта сторона идеологического наступления сталинизма была лишь частным случаем кампании куда более широкой и разносторонней: вспомним, что как раз вторая половина 30-х годов ознаменовалась таким средством ритуализации реальности, как декады искусства тех или иных народов в Москве, физкультурные и авиационные парады, соответствовавшие по многим параметрам и целям нюрнбергским партайтагам и Берлинской Олимпиаде 1936 года. Я не говорю уже о том, что параллельно этому, в ритме, который требует специального исследования, проходили физкультурные, авиационные и молодежные праздники, сливавшиеся в непрерывный ритуальный праздник, не имевший ничего общего с «грубой» жизненной правдой, с реальной жизнью закрепощенного народа.

В результате всех этих обстоятельств именно в последний предвоенный год и в первые месяцы сорок первого на экран вышли фильмы «Земля молодости» А. Андриевского, «Концерт-вальс» И. Трауберга, М. Дубсона, «Концерт на экране» С. Тимошенко, а также комедия «Музыкальная история» А. Ивановского, Г. Раппапорта, подтвердившие на новом витке уже известное деление жанра: на модель, которую можно назвать тематической, и на вторую, обладающую законченной структурой, персонажами и анекдотической фабулой. Чтобы убедиться в этом, достаточно перечислить номера, из которых складывается картина Семена Тимошенко «Концерт на экране», но сначала несколько слов о «Концерте-вальсе», снятом такими мастерами игрового кинематографа, как Илья Трауберг и Михаил Дубсон, и представляющем просто-таки исчерпывающий пример того, что кто-то из современников картины назвал «чайковизацией» русской музыки (и добавлю — не только русской, последствия чего мы видим до сих пор даже в такой далекой от нас стране, как Северная Корея). Так вот, каким виделся жанр фильма-концерта накануне войны, в условиях мирной эстетической и идеологической эволюции системы, когда казалось, что 30-е годы — это навсегда, что система стабильна и завершена до малейшего винтика?

И виделся он прежде всего в фильмах игрового кинематографа (кстати сказать, эта нелюбовь к документализму, недоверие к реальности на экране, к ее «грубости», нечистоте, дисгармонизму были свойственны системе не только в годы сталинизма, хотя именно тогда родился в советском кино ублюдочный жанр художественно-документального фильма, время от времени реанимируемый и сегодня; но это между прочим, для какой-либо другой работы), как «фильм с культуры», с использованием всех средств фабульного кинематографа, включая сюда и мультипликацию.

Фильм «Концерт на экране» начнется с мультипликационной заставки, с рисованных персонажей, мельтешащих на экране, изображающих будущих персонажей картины, а затем действие перенесется в грим-уборную Николая Черкасова, ведущего, пребывающего в мучительных размышлениях о том, кого пригласить, с чего начать; рисованные персонажи появляются в зеркалах, развешанных на стенах, принимают живое участие в этой дискуссии, пока не исчезнут, уступив место в тех же зеркалах самому Черкасову в разных костюмах, разных ролях, продолжающего спорить с самим (самими) собой. А дальше пойдет собственно концерт, номера которого, быть может, не заслуживали бы перечисления, если бы за ними не открывались обстоятельства, я сказал бы, всеобщие, всеохватывающие.

Итак, Черкасов объявит классическую балетную миниатюру, дуэт Чабукиани и Дудинской из «Дон-Кихота» Минкуса, перенесенного прямо со сцены императорских театров в пышной, вызывающе «старорежимной»

эстетике, в канонизированной помпезности, приличествующей государству, превращающемуся в державу.

Затем на сцену выйдет Иван Москвин с чтением чеховского «Злоумышленника» сразу в трех ролях — актера-орденоносца (замечу на будущее, что отныне во всех концертах все исполнители без исключения будут сверкать орденами на фраках и бальных платьях как знаками общенародного и правительственного признания), исправника и туповатого мужика с гайкой в руке (я оставляю в стороне напрашивающееся само собой предположение о том, что популярность этого рассказа в те годы была недвусмысленно связана с общепринятым представлением о всеобщем вредительстве — достаточно вспомнить этот мотив во множестве фильмов той поры). И два эти номера как бы зададут тон той ложноклассической патетике, которая станет определяющей даже в последующие военные годы.

Однако это только начало. И на экране традицию сменит фольклор, осененный ореолом наивысшей державности и идеологической чистоты — Верико Анджапаридзе исполнит грузинскую народную песню «Сулико», про которую весь предвоенный народ знал, что это любимая мелодия вождя, больше того — его музыкальный символ, знак величия, и потому она звучала по радио с утра до вечера, пока вождь однажды не отрекся от своего грузинского происхождения как явно недостаточного для имперского этнического большинства. Впрочем, произошло это много позже, в последний год войны, а тогда «Сулико» была непререкаемым образчиком «национального по форме».

А концерт торопится дальше, чтобы дать зрителю малую толику отдохновения, и ведущий возвращается на экран уже в знаменитом своем скетче «Чарли, Пат и Паташон» на фоне какого-то «города желтого дьявола» с небоскребами и бездомными, демонстрируя со своими давними партнерами — П. Березовым и В. Юрьевым — почти цирковую пластику советской эстрады полузабытых 20-х годов и печальную судьбу маленького человека на капиталистическом Западе, соединив тем самым и в фильме-концерте утвердившуюся и в будущем, вплоть до середины 80-х годов, возможность появления зарубежной эстрады и шире — зарубежного искусства в целом — только как объекта пародии или прямого разоблачения в рубрике «их нравы».

Казалось бы, этой юмористически-идеологической передышки достаточно для паузы между номерами серьезными, однако авторы все еще не могут позволить себе предаться развлечению просто так, от всей эстрадной души, и на сцену выходит вроде бы «масс-культура», которая немедленно пародируется, снижается, идеологически компрометируется: я имею в виду кукольный театр Сергея Образцова, миниатюризировавший эстрадные жанры и сводивший эти миниатюры к безопасному и безвредному абсурду. И вот собачий (кукольный) дуэт исполняет цыганский романс, признанный эталоном мельчайшей буржуазности, а вслед за ним — в той же поэтике — романс Гречанинова «Вернись, я все прощу», который слушает с вполне искренним удовольствием и сам Черкасов, и вдруг появившиеся в зале некоего театра зрители.

Это появление зрителей не случайно: только сейчас, ближе к концу, авторы фильма позволяют себе малую толику реальности. Но какой! Еще более мифологизированной, чем все это искусство «с культуры», которое звучало с экрана до сих пор. Камера вдруг бросает взгляд на одну из лож, где восседает один из живых символов 30-х годов, знаменитый полярник, почетный чекист, победитель Северного полюса Иван Папанин, непринужденно прерывающий течение концерта просьбой прочитать что-нибудь этакое для него лично... Разумеется, Черкасов готов уважить эту просьбу, и в декорации из торосов, айсбергов и полярных медведей появляется знаменитый комик Хенкин с чтением популярного рассказа Михаила Зощенко, еще вписывавшегося в ту пору в идеологический канон эпохи. И здесь на экран впервые прорывается подлинная реальность, ее жаргон, ее жесты, ее заботы, ее надежды, иерархия ее ценностей. Правда, продлится это недолго — в финале номера над полярными далями пролетят на своем самолете сталинские соколы, начертав на голубом небе слова «Леонид Утесов и его джаз», который исполнит под занавес совершенно неожиданную для ансамбля песню Дунаевского на слова Лебедева-Кумача «Герои Хасана», патетически и даже несколько надрывно восславлявшую недавнюю победу Красной Армии над японскими захватчиками, тем самым завершив концерт подобающим эпохе мелодичным и идеологически звучным аккордом.

Я так подробно описываю этот фильм не только потому, что он первый из сохранившихся, не потому, что закончен он был в 1939-м, единственном «либеральном году» на переломе 30-х и 40-х, когда и впрямь могло показаться, что наступает некая от-

тепель, что все страшное и непредсказуемое остается позади, что наступает, наконец, «мирная», нормальная жизнь.

Удивительно, как целеустремленно и исчерпывающе успевает советский кинематограф освоить до начала войны все модификации нового жанра, все его скрытые и явные возможности, как стремительно встраивает его в иерархию не только кинематографическую, но и общекультурную, понимая, как это водится и до сих пор, культуру как область и форму идеологии.

Примером тому — первый из «национальных» киноконцертов, снятый еще до войны, но вышедший уже после ее начала как воспоминание о счастливой жизни советского народа под солнцем сталинской конституции. Речь идет о фильме «Армянский концерт» П. Бархударяна, продемонстрировавшем на экране весь цвет тогдашнего армянского музыкального, театрального, танцевального искусства, причем вообще без номеров конъюнктурных, соцреалистических, пропагандистских. Впрочем, я упоминаю об этом скорее как об одном из недосмотров цензуры, связанных с началом войны и удаленностью Еревана от диспозитивных центров государства. Основной же массив жанра составляли на этом этапе картины без каких-либо попыток создания драматургического целого (об отдельных попытках — ниже), то есть обычные концертные программы, что было, вероятно, достаточно логично и прямо вытекало из сущности жанра. Кстати сказать, они и назывались так, без особых премудростей — например, «Киноконцерт 1941 года», что могло означать наличие некоей тематической программы на будущее — вроде антологии лучших концертных номеров года. (Подтверждением тому свидетельство современника, что он должен был называться еще проще — «Фильм-концерт № 3».) Названный концерт представлял собою обыкновенную «сборную солянку», продолжающую линию на «чайковизацию» отечественной музыки — на окончательное «освобождение» ее от авангардистских, формалистических, как тогда именовалось, вывертов. Действительно, достаточно прислушаться к именам, чтобы удостовериться в музыкальных вкусах многочисленных постановщиков, нашедших тихое убежище в совместном сотворении этой ленты (И. Менакер, А. Минкин, Г. Раппапорт, С. Тимошенко, М. Цехановский, М. Шапиро),— Чайковский, Альбенис, Сен-Санс, Бетховен, Верди. И все это — в исполнении Мравинского, Михайлова, Гилельса, Флиера, Улановой, Лемешева...

Впрочем, относится это к ситуации еще довоенной. Начало войны меняет положение кинематографа в целом самым радикальным образом, не затрагивая при этом ни одной из идеологических моделей. Уже в сентябре 41-го года выходит на экраны четырехчастевка «Мы ждем вас с победой» А. Медведкина и И. Трауберга, в которой почти буквально воспроизводится предвоенная модель «колхозно-совхозной» музыкальной комедии типа «Богатой невесты», «Трактористов» и многих других, изображавших деревенскую обыденность как слепок с павильонов Всесоюзной Сельскохозяйственной Выставки (именно так, со всех прописных букв). И в эту модель просто впечатывается новейшая, еще не остывшая песенная идеология Великой Отечественной Войны советского народа с гитлеровскими оккупантами (тоже с прописных букв). И оказывается, что александрово-пырьевская структура чрезвычайно выносliва, восприимчива и гостеприимна, она в состоянии включить в себя все вытекающее из той же мифологии, особенно если в ней функционируют привычные стабилизирующие элементы. Здесь в роли таких элементов возникают герои популярных фильмов — Максим в исполнении Б. Чиркова и восходящая комсомольская звезда Л. Смирнова. И именно они ведут, комментируют, представляют инсценированные песни первых месяцев войны — «Вставай, страна огромная», «Прощальная», «Иди, любимый», «На заре, на зорюшке», «До свиданья, города и хаты», «Оборонные частушки» и другие. И все это — на натуре, с подчеркнутым вниманием к натуралистическим подробностям — бегают куры, мычат коровы, звенят косы, а мимо идут солдаты, к ним присоединяются новобранцы, Максим — Чирков произносит вдогонку слова о патриотизме и Родине. Потом — бойцы на привале, идет пляска, звучат песни, никакой войны, точнее, она вся в словах, в лозунгах, плакатах, и это достаточно органично здесь, ибо жанр фильма-концерта сливается с жанром киноплаката, с «Боевыми киносборниками», выходившими в это же время.

Между тем ни о какой реальности, ни о каком реализме тут говорить не приходится.

Здесь снова возникают все те же риторические вопросы, чрезвычайно существенные для последующих размышлений. Кому все же были адресованы эти фильмы? Как воспринимались они зрителем? Видел ли зритель эти картины вообще? Применительно к фильмам предвоенным эти вопросы носили в какой-то степени характер академический, ибо фильмы-концерты находились в более или менее

определенном производственном контексте и могли вообще не иметь самостоятельного значения, играя дополнительную идейно-художественную роль в общем хоре — постольку поскольку в план киностудий были внесены соответствующие тематические единицы. Но во время войны все кинопроизводство было поставлено на службу патриотическому воспитанию народа, обучению «науке ненависти», если вспомнить знаменитую шолоховскую формулу. Однако прокатная статистика в годы войны, судя по всему, не велась, во всяком случае до сих пор обнаружить ее не удалось. А она была бы в высшей степени небесполезной. Ибо идеализация «потемкинских деревень» самой жесткой предвоенной поры — это не просто средство военно-патриотического воспитания, не только нобилитация мифологии, сформированной в прошлом, но также один из инструментов целенаправленной реабилитации российского имперского мышления, внедрявшегося в сознание советских людей всех национальностей и приобретшего откровенно шовинистический характер на волне естественного патриотизма в годы войны.

Этому отнюдь не противоречит тот факт, что рядом с медведкинской картиной продолжается цикл лент «национальных», иллюстрирующих известный сталинский тезис о «социалистическом по содержанию и национальном по форме», который уже упоминался. Тезис, выдвинутый вождем еще в середине 20-х годов, был в ту пору никем не услышан и не замечен, но оказался весьма кстати спустя несколько лет при рождении соцреализма, поскольку содержание здесь понималось исключительно как центральное, державное, имперское, а уж костюмы, тюбетейки, шаровары и всякие там танцы-шманцы — это было уже национальным. Примеры — даже не дублированный на русский язык «Узбекский концерт» Ю. Акзамова и С. Казакова (1941), простенькая концертная программа, перемежающаяся стилизованной под хронику (судя по всему, из предвоенного фильма «Если завтра война») чередой духоподъемных съемок кавалерии на марше, танковых колонн, пехоты в парадном строю, иллюстрирующих неизвестные русскоязычному слуху стихи, которые сурово и непреклонно выкрикивает в зал мужчина в тюбетейке и строгом черном костюме с галстуком (при желании это сочетание можно счесть еще одним проявлением «национального по форме и социалистического по содержанию»). Впрочем, скоро окажется, что перед певцом и теми, кто его сменит, вовсе не зал, но реальность, живая жизнь, которую заполняют радостные узбеки-колхозники, живо и адекватно реагирующие на каждый концертный номер, время от времени как бы отстраняясь с авансцены действительности, чтобы показать за собой цветущие пейзажи и счастливые ландшафты родной земли. Мало того, в антрактах между номерами они то и дело сами начинают разыгрывать небольшие жанровые сценки, как две капли воды похожие на то, что снимал Медведкин в Москве: молодой дехканин в военкомате, девушки провожают суженых на фронт, колонна новобранцев на улице, патриархальный довоенный вокзал (единственная, кажется, подлинная, непотемкинская реальность в фильме), красноармейцы на фронте — по возрасту, по манерам, по внешнему виду просто переодетые актеры, снова несколько сольных, танцевальных и вокальных номеров, а под конец откровенно плакатный и оптимистический финал: мощная и непобедимая Красная Армия неудержимо гонит врага с советской земли, идут в наступление танки, самолеты, десантники, артиллерия, а над всем этим, как занавес и подзанавес, цитата из Сталина о том, что враг будет разбит, победа будет за нами...

И хотя картина эта скромно и непритязательно снята, я не стал бы сегодня пенять режиссерам: мол, кончался 41-й, еще шла эвакуация, царили разруха и растерянность, вызванные катастрофами на фронте... Однако спустя всего лишь год положение радикально меняется: в том же Ташкенте снимается помпезный, пользующийся высочайшей финансовой и идеологической поддержкой, почти голливудский по постановочным решениям и дешевому эстрадному шику фильм будущего классика узбекского кино Камиля Ярматова «Друзьям на фронте», поставленный так, словно никаких отзвуков войны в тылу нечего искать, как, впрочем, и на фронте, где нет ничего, кроме празднеств в блиндаже, пиршеств и задушевных песен по-узбекски. Поскольку и этот фильм на русский язык не дублирован, не слишком ясно, каким «друзьям на фронте» он адресован, ибо трудно предположить, что в Красной Армии были в ту пору отдельные узбекские соединения.

Впрочем, всмотримся в эту картину внимательнее, ибо она достаточно типична для эволюции, которая начинает происходить внутри жанра, еще не отдающего себе в том отчета.

Итак, фильм начнется в огромной декорации из величественных колонн, опоясывающих гигантский амфитеатр, словно дело про-

исходит в оперном театре (а может быть, и происходит?). И будет казаться, что с каждым номером эта декорация становится все помпезнее, хотя на самом деле она просто заполняется массовкой в пышных костюмах — от средневековых до современных, от европейских до узбекских. И актами из военно-патриотических опер типа «Аиды», простодушными плясками пейзанок на фоне нарисованных задников (поначалу) и на столь же нарисованной, тщательно вымытой и приглаженной натуре (затем), у арыков и рощиц, полей и виноградников, под голубым небом с аккуратно плывущими белыми облачками. Повторяю, фильм идет по-узбекски, и, так сказать, звуковая кулиса остается автору непонятной, но вот музыка, аранжировка, мелодика ее уже совершенно отчетливо и несомненно свидетельствуют о прогрессирующем процессе унификации национальных культур, о приведении их к некоему общесоветскому знаменателю, означавшему, в сущности своей, знаменатель российский. Вероятно, эту проблему скорее следует рассмотреть музыковеду, чем историку кино, но даже в самых что ни на есть народных, фольклорных мелодиях, звучащих на экране, ощущается эта подчеркнутая «вестернизация» ритма, мелодики, всего того, что составляет этническую суть музыки, хотя, надо отдать справедливость аранжировщикам картины, какие-то восточные, среднеазиатские элементы возникают и в классических русских мелодиях. Впрочем, это дело, требующее особого анализа, на который я претендовать не вправе. А закончится фильм — что станет отныне незыблемым каноном, как бы свидетельством эстетической и идеологической благонадежности — «Песней о Сталине» на фоне уже упоминавшейся колоннады, вокруг которой живописно расположились все участники концерта, вдохновенно подпевающие хору и солистам...

Спору нет, было бы чрезвычайно заманчиво начать отсчет новой стадии эволюции фильма-концерта с ярматовской картины, и в плане историческом это было бы совершенно справедливо. Однако фильм не мог оказать ни на кого ни малейшего влияния по причине отсутствия зрителей, которые могли бы его оценить, просто из-за незнания узбекского языка, в частности, даже на тех многочисленных кинематографистов из Москвы, Ленинграда, Киева и Минска, которые собрались в Ташкенте. И потому этот канон ритуализации реальности, ее окончательной, лучше сказать, музыкальной мифологизации, предстояло сформулировать окончательно другим режиссерам, а пока, пусть короткое время, 1942 год оставил режиссерам некоторое поле для маневра.

Одним из таких маневров была картина «Концерт фронту», поставленная Михаилом Слуцким по сценарию Алексея Каплера в поэтике полуигрового кино с участием в качестве ведущего молодого Аркадия Райкина. Оговорюсь, что я никак не хотел бы создать впечатление об этом фильме как об образчике реализма в рамках исследуемого жанра, просто здесь уровень сценического правдоподобия несравненно более высок, чем где-либо ранее и позднее. Другими словами, если вообще говорить о реализме, то он здесь скорее всего в достоверности психологической, человеческой, начисто отсутствующей во всех без исключения названных выше картинах. Хотя на первый взгляд картина Слуцкого ничем не отличается от предыдущих: действие ее разворачивается в солдатском блиндаже, где отдыхают между боями красноармейцы: затишье вдруг позволило им вспомнить о празднике, они вспоминают о праздниках предвоенных, мечтают о том, что к ним, сюда, на фронт, приедут любимые актеры, горюют, когда узнают, что в тысячах других блиндажей мечтают о тех же самых актерах... И выхода, кажется, нет. Но юный Райкин уже мчится на мотоцикле под обстрелом, приторочив жестяные коробки с пленкой к багажнику, и со снегом и ветром ворвется в блиндаж, вставит бобину в киноустановку и, сам приплясывая от нетерпения, начнет «крутить» праздничный концерт прямо с трагической и патетической песни (мы с ней уже встречались на этих страницах), ставшей подлинным гимном первых двух лет войны — «Вставай, страна огромная», как бы поднимающей верхнюю планку патетики, чтобы сразу же перейти к номеру, снижающему, к солдатской же песне, озорной и веселой — «Вася-Василек», хотя и исполняемой тем же профессиональным хором, но все же в чем-то неуловимо близкой обитателям блиндажа да и шуткам самого Райкина, быть может, не самого высокого сорта, но тоже лежащим «в русле» солдатского юмора.

Надо сказать, что и другие постоянные компоненты фильма-концерта выглядят здесь несколько живее, правдоподобнее и естественнее. Разумеется, не обойтись без русской народной песни, и ее споет своим отнюдь не концертным, но каким-то истошным голосом Русланова, разумеется сохраняя привычный оперный стиль, исполнит «Вдоль по Питерской» Михайлов, разумеется, споет нечто лирическое Козловский, станцуют Лепешинская и Руденко, но все это

будет в большей или меньшей степени лишено ритуализма и какого-либо принудительного идеологического ассортимента, всенепременного в остальных картинах этого жанра. Михаил Царев, лелея свой державный облик, бросает в зал строки стихотворения Симонова «Убей его». Это мгновенно мелодраматизируется «Синим платочком» в исполнении Шульженко и огромным выступлением утесовского джаза, исполняющего в том же мелодраматическом ключе (и в сугубо театрализованной форме позабытого уже голливудского шоу) знаменитую песню «Одессит Мишка»... И все, и более ничего. И хотя, повторяю, я вовсе не преувеличиваю значения этой картины в общей эволюции жанра, однако просто поразительно, что нет в ней ни Сталина, ни партии, ни взвинченного патриотизма. Иными словами, «Концерт фронту» оказывается одним из немногих образчиков жанра, в котором не обнаружить вызывающей антиреалистичности других фильмов тех, и не только тех лет.

Впрочем, наверно, лучше говорить здесь не об исключении, но о завершении периода промежуточного, неупорядоченного, о последних конвульсиях относительной свободы, возникшей за месяцы неуверенности и растерянности государственной власти. В следующем году, после Сталинграда, кинематографисты уже не могли себе позволить такого баловства. Достаточно сравнить с описанной картиной снятый через полгода режиссерским трио — С. Герасимов, Е. Дзиган и М. Калатозов — «Киноконцерт к 25-летию Красной Армии», который пронизан духом непререкаемо и безапелляционно имперским, великодержавным,— с той же песней Александрова, которая звучала у Слуцкого трагически и вполне человечно, а здесь, в помпезной, почти древнеримской декорации, подавляет своим торжественным рокотом, своей многоголосной ораторийностью, величавой мощью. И этот зачин, этот эпиграф к картине уже не позволит ни на мгновение отойти от строжайшей идеологической дисциплины: мы услышим чеканные строки акына Джамбула «Советский Союз», мы увидим на фоне Кремля и, естественно, Всесоюзной сельскохозяйственной выставки певицу, исполняющую по стойке смирно песню «Светлая Москва», и даже Сергей Образцов, обычно так или иначе переводивший торжественную идеологию в юмористический регистр, пародирует здесь не цыганские романсы, но Гитлера, Муссолини, Антонеску, Петэна, Тисо, срисованных с шаржей Кукрыниксов.

И даже там, где идеологии вроде бы нет вовсе места,— в фольклоре, классическом репертуаре, юмористике,— те же самые номера, исполняемые теми же самыми артистами (а выбор участников концерта, надо полагать, был утвержден сверху в определенной последовательности до следующего указания), поразительно отличается своей помпезностью, выспренностью, отсутствием человечности. Это относится и к Михайлову, исполняющему с всесоюзным размахом «Волжскую песню», и к Лемешеву, поющему «Тройка скачет» в сопровождении двух автоматчиков, к ансамблю Моисеева, хору Пятницкого, даже к Руслановой... Все поднято на котурны, вознесено на державный уровень, исполнено идолопоклонства, чтобы завершить на самой высокой ноте, описав некое изысканное идеологическое рондо, музыкальной композицией того же Александрова, которая называется в этом фильме «Гимн партии большевиков», но на самом деле с ничтожными изменениями в тексте вскоре прозвучала как официальный Государственный гимн Советского Союза.

И, думается мне, именно эта картина, подписанная самыми именитыми в ту пору режиссерами среднего поколения, стала подлинным водоразделом в эволюции жанра и незыблемым каноном для всей остальной режиссуры военных (и послевоенных, хотя это совсем другая история) лет. Примером тому — вышедшая еще до конца войны картина Ярматова «Подарок Родины», как и предыдущая его лента, обращенная к узбекам на фронте и снятая в 1943 году, фильмы 1944 года — узбекский «Концерт пяти республик» З. Сабитова, грузинский «Щит Джургая» С. Долидзе и Д. Ронделли, наконец, самый сервильный из этих фильмов, представляющий собой непрерывную вокально-танцевально-декламационную благодарность вождю народов за счастливое настоящее и еще более радостное будущее — «Живи, родная Беларусь» В. Корш-Саблина, Н. Садковича, посвященный 25-летию БССР.

После этого на экраны было выпущено еще около тридцати фильмов-концертов самого разного характера, особенно после запоздалого, спустя несколько лет увенчания «Щита Джургая» Сталинской премией первой степени и официального превращения жанра в искусство придворное. Оно пережило своего властелина и сохранилось до конца 50-х годов, когда жанр медленно угасал, пока совсем не исчез после массового распространения телевидения, интегрировавшего его в свои музыкальные программы.

Лилия Маматова

Модель киномифов 30-х годов

Всего лишь несколько лет назад яростный шквал обвинений обрушивался преимущественно на личность Сталина. Однако к концу 80-х годов угол зрения расширился, окрепла мысль о том, что дело не только в личности, но и в системе. Новое понимание сущности господствовавшего многие десятилетия строя связалось с кардинальной переоценкой духовных ценностей. Стала очевидной и ложность прежних толкований истории литературы и искусства в официальных изданиях, чьи концепции были всего лишь калькой с концепции официальной же истории советского общества в целом. А эта последняя, в свою очередь, восходила к сталинскому Краткому курсу истории ВКП(б).

Началось новое осмысление истории советского кино. Одни призывают быть крайне бережными с нашим кинонаследием, напоминая о печальном опыте революционных нигилистов 20-х годов, которые полностью отреклись от литературы и искусства всех предшествующих веков на том основании, что оно было «феодально-буржуазным» и потому стало неприемлемым в условиях диктатуры пролетариата. Не сделаем ли мы подобной ошибки, отрекаясь сегодня от киноискусства 30—40-х и начала 50-х годов на том основании, что оно было «тоталитарным»? Такой вопрос задают сторонники первой точки зрения.

Сторонники противоположной позиции рассуждают следующим образом. Тоталитаризм был не чем иным, как регламентацией всех сторон общественной жизни, включая кинодеятельность. Экранное искусство было целиком подвластным государству и выступало средством пропаганды господствовавшей идеологии. Кино 30-х годов не обладает никакой гуманистической ценностью и заслуживает только того, чтобы быть помещенным в музей тоталитаризма среди прочих химер.

Существует, наконец, третья точка зрения, согласно которой в кино тоталитарной эпохи нам предстоит отделить зерна от плевел. Она выглядит привлекательной. Но как выполнить подобную задачу? Каков критерий? В статьях Юрия Богомолова, опубликованных в «Искусстве кино», критерием определена степень устойчивости индивидуального сознания художника, противостоящего социально-политическим мифам времени: «И Эйзенштейн, и Довженко, и Вертов, и многие другие, может быть, и хотели бы, подобно Золотой рыбке из пушкинской сказки, послужить на посылках у оседлавшей мифоздание командно-административной системы — хотя бы в интересах личного благополучия,— да не смогли. Те, кто смог, поплатились даром небес — творческой способностью»[1].

«Вольных рыбок», пишет Юрий Богомолов, приручить было трудно: «Заставить работать на себя художников-индивидуалистов не в службу, а в дружбу было задачей непосильной»[2].

Из этого можно заключить, что выявить ценности в кино 30-х годов можно, отделив «вольных рыбок» от тех, кто охотно пошел в услужение режиму. Первые сохранили свое «Я», вторые растворились в безликом «Мы».

Литературоведы, занятые написанием истории на собственном материале, назвали противопоставление одних писателей другим — «конфронтационным принципом»[3]. Отношение к этому принципу двоякое. Когда речь заходит о прежних, признанных нынче негодными «Историях» литературы, он подвергается резкой критике. Ведь прежде восхваляли Бедного, Панферова, Горбатова и Павленко и не замечали или поносили Гумилева, Замятина, Платонова, Мандельштама, Ахматову, Цветаеву. Но когда заходит речь о будущих историях литературы, «конфрон-

[1] Богомолов Ю. По мотивам истории советского кино. Статья первая.— «Искусство кино», 1989, № 8, с. 67.

[2] Богомолов Ю. По мотивам истории советского кино. Статья вторая.— «Искусство кино», 1990, № 2, с. 92.

[3] См.: Бочаров А. Покушение на миражи.— «Вопросы литературы», 1988, № 1.

тационный принцип» входит в силу. Поддерживаются «старые миражи», например, авторитет А. Толстого, «принесшего свой безусловный художественный талант в плату за преуспевание и процветание в обстановке хмурого утра нашей истории»[4].

Может быть, и нам последовать «конфронтационному принципу»? Подвергнуть критике всех мифотворцев, служивших на посылках у системы, «поплатившихся даром небес — творческой способностью»? И возвеличить «вольных рыбок», забывших о своем благополучии?

Увы, если бы мы даже и приняли «конфронтационный принцип», нам это не удастся сделать. История литературы позволяет ему следовать, а история кино — нет. Применительно к кино не годится самый подход — селекция художников на конформистов и тех, кто, как пишет Юрий Богомолов, противоборствовал со Сталиным-Зевсом, совершая поступок, «равнозначный подвигу Прометея»[5]. В отличие от литературы, ни одному художнику в кино не удалось полностью уклониться от натиска сталинской мифологии: она так или иначе проникла если не в один, то в другой фильм. Остаться абсолютно независимыми не удалось и трем классикам, чьи имена приведены Юрием Богомоловым в качестве безусловного примера: Эйзенштейну, Довженко и Вертову.

Остановимся на фигуре Вертова, вошедшего в 30-е годы с ореолом теоретика и практика «киноправды». Его кинопоэма «Колыбельная» (1937) могла бы сойти за кинопособие по фрейдизму, если бы отец, к которому питают патологическую страсть дочери, не был бы главой государства. К Сталину бегут, катят через заснеженные перевалы на лыжах, едут сквозь пустыни на верблюдах, по шоссе на велосипедах, мчатся в поездах женщины разных возрастов и национальностей со всех концов Советского Союза. Чтобы увидеть его, восседающего в президиуме, прокричать «ура», протянуть руки, неистово требуя к себе внимания, прижать его к сердцу, как это удалось среднеазиатской матроне в длиннополом шелковом платье.

И после каждой светлой улыбки, поворота головы, вялого движения рыхлого старика в темном, наглухо застегнутом френче, оплодотворяющего женщин незримой эманацией, следуют кадры, демонстрирующие кудрявого ребенка в гамаке, сияющую украинскую мадонну с младенцем на руках или туркменскую, качающую дитя в люльке. Или палату в родильном доме, где томная мамаша, еще не оправившаяся от родов, кормит чадо грудью, лежа в постели. И нигде, ни в один кадр не допущен — кроме «отца народов» — ни один посторонний мужчина, если, конечно, не считать Ворошилова со смущенным и как бы отсутствующим лицом.

Посмотрев этот фильм, мы должны бы, казалось, заключить, что Вертов пошел на компромисс с режимом. Но что такое компромисс? Это случай, когда художник в интересах безопасности и житейского благополучия делает над собою усилие, вынужденно соглашается с установками властей. При этом обычно следы неодолимого душевного сопротивления видны в самом произведении. Однако «Колыбельная», как и многие другие документальные и художественные фильмы 30-х годов, сделана вдохновенно и талантливо. Остается предположить: искренняя вера в святость Сталина, которого нельзя сравнивать с обычным человеком (нельзя, например, видеть в нем мужчину), не позволила Вертову заметить, что его ода живому богу и фанатичным богомолкам оказывается нечаянной пародией. Ведь не приходит же христианину в голову мысль, будто образ Спасителя способен осеменить молящихся в храме женщин!

Марксизм был недоступен для осмысленного и тем более критического восприятия малограмотным и вовсе неграмотным людям — абсолютному большинству населения страны. Революционное учение принималось на веру, отождествляясь с многообещающими лозунгами большевистской партии. В тоталитарную эпоху предмет веры персонифицировался в образе мудрого учителя. Во власти мифа, судя по всему, оказались и многие художники. В 20-х годах Вертов неоднократно декларировал свою преданность революции и ее гегемону — рабочему классу. Партия считалась авангардом трудящихся, ее вершиной был Генеральный секретарь. Еще в 1926 году кинопоэму «Шестая часть мира» Вертов заключал показом Сталина, говорившего с трибуны речь. По-видимому, и в 1937 году он исполнен перед вождем сердечным трепетом, передавшимся в кинопоэме «Колыбельная».

Иными словами, в подобных случаях нам надо говорить не о компромиссе, а о заблуждении, что не одно и то же. Ведь Вертов славит не кровавого тирана, каким был на самом деле Сталин. Вертов ошибочно видит в

[4] Добренко Е. «И, падая стремглав, я пробуждался...» (Об истории советской литературы).— «Вопросы литературы», 1988, № 8, с. 62.

[5] Богомолов Ю. По мотивам истории советского кино. Статья первая, с. 66—67.

нем доброго земного бога, несущего счастье всем детям страны.

Заметим, кстати, что неистощимая вера в партию и лично товарища Сталина отнюдь не гарантировала житейского благополучия и защищенности художника от гонений. Тиран был слишком мнителен и капризен, а тактические лозунги партии, оперативно воплощаемые в фильмах, менялись очень быстро. Именно несоответствие сюжета очередному лозунгу служило чаще всего причиной, из-за которой фильмы запрещались. Что касается Вертова, то уже к концу 30-х годов он попал в опалу, вылившуюся в моральный террор во время развязанной Сталиным антиеврейской кампании 1949 года.

Итак, сталинская мифология достаточно глубоко проникала в сознание художников, и они отнюдь не всегда по принуждению, а зачастую искренне и талантливо воплощали тоталитаристские идеологизмы. Как же отделить в таком искусстве зерна от плевел, истинные ценности от того, что для нас сегодня абсолютно неприемлемо?

Самый простодушный ответ на этот вопрос был дан в конце 50-х годов, когда была сделана первая попытка демократизировать страну, закончившаяся, однако, только тем, что из тоталитарного режима страна перешла в авторитарный: массовые репрессии были отменены, но насилие, как коренная черта режима, прежде всего внеэкономическое принуждение к труду, сохранилось. В то время с оценкой кинонаследия 30-х годов не возникало проблем. Допустим, Михаил Ромм попросту вырезал сцены, в которых действует Сталин, из своих фильмов «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», и они демонстрировались по телевидению и в кинотеатрах вплоть до начала 80-х годов — с проповедуемой в них ненавистью к интеллигенции, чья сущность якобы выразилась в теракте левой эсерки Фанни Каплан, пустившей в Ленина две пули, обмазанные, как говорили, ядом кураре.

В данной статье, впрочем, речь идет не об историко-революционных фильмах, а о тех, где запечатлена действительность 30-х годов. В них также очень часто встречалось изображение Сталина — в актерском исполнении, в виде фотографий, живописных портретов, бюстов и статуй. И проблема с этими произведениями 30-х годов также очень просто решалась в 50-е. Например, в первой серии «Большой жизни» Л. Лукова портрет Сталина венчал арку у входа на территорию шахты. В новых копиях благодаря техническим ухищрениям он был заменен портретом Ленина. Такая работа была безусловно похожа на исправление истории у Оруэлла. Однако наша техника не достигла того совершенства, какое описано в антиутопии «1984»: при демонстрации новых копий «Большой жизни» портрет Ленина скакал и вибрировал над аркой, хотя в идеологическом плане он представлялся абсолютно неколебимым.

С точки зрения здравого смысла, даже истовым поклонникам Сталина в 30-е годы, казалось бы, не следовало размножать его изображения. Ведь, делаясь привычной деталью интерьера, попросту приедаясь, фотографии и бюсты грозили лишить образ живого бога таинственной святости и непостижимости. Однако они были абсолютно необходимы для воплощения идеи остановившегося времени. В фильме «Светлый путь» Г. Александрова поломойка и кухарка Таня к стене над своей кроватью прикрепила фотографию вождя. Став ткачихой, многократно перевыполняющей план, Таня едет в Кремль, где ее награждают орденом. Потом она появляется на центральной площади Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, восходит на пьедестал, уподобляясь живой статуе. Однако за ней белеет несоизмеримо более высокая статуя Сталина. Каменный колосс, высящийся в одном из самых многолюдных и примечательных уголков Москвы, должен восприниматься как изображение легендарного героя, жившего в седой древности. Но счастливица Таня могла видеть его сегодня утром в Кремле. Это означает, что вождь вечен. Он охватывает прошлое и настоящее целиком, он концентрирует в себе время и тем как бы его останавливает.

Ту же мысль об остановившемся времени несла идеологическая пропаганда. Так называемое «учение Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина» зиждилось на идее качественно прогрессирующего линейного времени, устремившегося к цели. Движение общества, согласно этому учению, непременно проходит пять фаз: первобытно-общинную, рабовладельческую, феодальную и капиталистическую. Высшей фазой является коммунистическая. Она и есть цель движения. Целеполагание трактовалось как нечто изначально, объективно заключенное в самой истории человечества. Непрерывное восхождение к коммунизму объяснялось как «естественно-исторический» процесс. Хотя непременно добавлялось, что массы не должны сидеть сложа руки в ожидании рая на земле, а активно трудиться на своих рабочих местах.

В 1936 году Сталин объявил, что социализм в стране в основном построен. Это означало, что цель отчасти уже достигнута. Но если цель достигнута, то время остановилось, ны-

нешняя власть — лучшая из возможных, она утвердилась навсегда. Это внушала массам идеология. Если время остановилось, то цель достигнута — собственными средствами внушали и киномифы.

Впечатление абсурдности происходящего, которое оставляла советская действительность 30-х годов у сторонних наблюдателей, проистекало из множества очевидных алогизмов, переплетенных в клубок и создающих впечатление всеобщего безумия. Остановимся на первом из таких алогизмов. Дело в том, что, декларируя достижение цели, власти подчеркивали вместе с тем, что социализм представляет собою лишь первую ступеньку коммунизма. Новое общество уже построено, но его задачей как раз и является строительство нового общества, для чего потребуется невиданное напряжение сил.

Этот алогизм многообразно сказывается и в фильмах 30-х годов, где люди счастливы, но это отнюдь не значит, что они благоденствуют. В отличие от фильмов первых послевоенных лет, где быт людей был сильно приукрашен, в фильмах 30-х годов костюмы и реалии повседневности обычно выглядят достаточно достоверно. Общежитие шахтеров в «Большой жизни» или больница в «Летчиках» Ю. Райзмана разве что поражают особой чистотой, но обставлены убого. Не блещет богатством убранство сельского дома в «Крестьянах» Ф. Эрмлера, «Члене правительства» А. Зархи, И. Хейфица, «Учителе» С. Герасимова. Ощущение неправды эти фильмы создают не тем, что они приукрашивают повседневную жизнь, а тем, что избегают показа ее реальных трудностей.

Здесь много работают, и это, как правило, ручной, физический труд: на экране рубят уголь, кладут шпалы, роют землю лопатами, катят тачки, пашут, косят, жнут, доят. Но мы никогда не увидим усталости, тем более изнеможения работников.

Они не страдают от одиночества, у них нет проблем с воспитанием детей, они не испытывают трагизма бытия человека при мысли о неминуемой смерти, мук философских поисков истины. Здесь никто никогда не болеет, за исключением стариков, но и они не умирают, а только переносят легкий недуг.

Интимные отношения, самым крайним выражением которых является поцелуй, протекают в парках, на стадионе или посреди пшеничного поля, но гораздо реже — в доме, тем более в спальне.

Они много строят, но это всегда — железные дороги, мосты и электростанции, но не дом, не жилье.

Они никогда ничего, кроме мороженого, не покупают и никогда ничего не продают. Если бы сегодня кто-нибудь захотел по художественным фильмам 30-х годов составить представление о том, сколько стоил тогда какой-нибудь товар, его бы постигла неудача. Многие из персонажей — передовики труда, но остается тайной, зарабатывают ли они больше других и зарабатывают ли вообще. Ибо деньги не входят в круг их забот и размышлений. Мы никогда не увидим их у окошка кассы[6] или дающими друг другу деньги в долг, не услышим даже разговоров о презренном металле. Впрочем, самые старательные работники получают иногда подарки от правления колхоза или профкома предприятия: отрез на платье, платок или настенные часы. Шахтерам, вышедшим из забоя, преподносятся букеты цветов.

Тоталитарное государство не могло позволить, чтобы дешевая рабочая сила претендовала на более высокий уровень жизни. Аскетизм внушался трудовой армии в качестве идеала существования. Соответствующее клише, без которого была немыслима положительная письменная характеристика с места учебы или работы,— «скромность в быту». Поэтому и киногерои 30-х годов не помышляют не только о богатстве и роскоши, но и просто о сколько-нибудь заметном увеличении достатка в собственном доме. Они довольствуются моральным одобрением окружающих, которое выражается в аплодисментах родного коллектива на собрании или награждении особо отличившихся орденом.

Но самым большим поощрением для них является поддержка, оказанная партийным лидером. Вызванное этим счастье может оказаться столь сильным, что вместо блаженной эйфории они переживают стресс. Во время праздника авиаторов на Тушинском аэродроме Сталин коротко беседует с летчиком-испытателем Чкаловым («Валерий Чкалов» М. Калатозова). Вождь с величественной полуулыбкой изрекает, что впредь в аварийной ситуации Чкалову следует прыгать с парашютом, а не рисковать собою, пытаясь посадить машину. Ибо жизнь Чкалова дороже машины.

Божественное откровение потрясает экранного Чкалова. Вернувшись домой, он поднимает жену на руки, кружится с ней по комнате, а потом, помрачнев, мечется по кварти-

[6] Если не считать показанной в «Иване» А. Довженко специальной «черной кассы», где выдают зарплату провинившимся. Но и здесь Прогульщик не успевает получить денег: его хватает за шиворот и треплет неожиданно и страшно высовывающаяся из окошка рука...

ре, как лев в клетке. Он пьет вино, пытаясь расслабиться, но тщетно. Он лихорадочно объясняет пришедшему к нему в гости механику, что на внимание вождя должен ответить подвигом. Неслыханным, небывалым полетом. Но каким конкретно мог бы быть такой полет, летчик еще не знает, и поэтому мучается.

В других фильмах, где действуют менее именитые, чем Чкалов, герои — простые люди, они поощряются и партийными лидерами более скромного ранга: секретарями партбюро предприятия, колхоза или секретарями райкомов и обкомов.

Кроме партийного лидера и простого человека, в фильмах 30-х годов весьма характерной фигурой является вредитель. В преобладающем большинстве фильмов на современную тему действуют эти трое — партийный лидер, простой человек и вредитель. При этом их отношения строятся по определенной модели. Фильмы могут быть талантливыми или бездарными, их художественное решение может нести на себе печать авторской индивидуальности или быть безлично-стертым. Наконец, фильмы могут быть выполнены в разных жанрах. Но их сюжеты варьируют все ту же модель.

Функция партийного лидера, согласно модели, состоит в том, чтобы заботиться о повышении квалификации и укреплении производственной дисциплины простого человека. В редких случаях эта функция передается руководителю предприятия, председателю колхоза или военному командиру, но тогда подчеркивается, что он — старый большевик, участвовавший в революции и гражданской войне. Опекаемый партийным лидером простой человек может быть хорошенькой молодой женщиной, но роман между ними исключен, если не считать нежных взглядов, которые бросает парторг Вася на работницу Катю во «Встречном». Но это был единственный и притом платонический случай.

В 1940 году вышел фильм «Закон жизни» Александра Столпера и Бориса Иванова, в котором изображался член партии — секретарь обкома комсомола. Сидя в кабинете под портретом Сталина, он пламенно звал к коммунизму, но оказывался фатом, соблазнившим невинную девушку и бросившим ее с ребенком, а потом пытавшимся обольстить ее сестру. Естественно, что к финалу он был наказан и с позором исключен из партии. Тем не менее фильм был запрещен, на специально созванном совещании в Кремле Сталин выступил с речью, обвиняя «Закон жизни» во лжи и ненависти к большевизму. Газета «Правда» опубликовала статью «Фальшивый фильм». Автор сценария Александр Авдеенко был изгнан из Союза писателей и из партии[7].

Однако в остальных фильмах на современную тему партийный лидер выглядит целомудренным монахом в полувоенной форме; даже если он и не носит сапог, предпочитая ботинки, на нем непременен френч, изредка сменяемый гимнастеркой. У него нет жены и детей, тем более — возлюбленной, он целиком отдается партийной работе. Поэтому напрасно шахтер Харитон вздумал приревновать любимую Соню к парторгу шахты Хадарову, увидев, как они гуляют на окраине поселка. Ведь парторг выделил несколько минут драгоценного времени именно для того, чтобы уговорить Соню выйти замуж за Харитона («Большая жизнь»). Да, партийные лидеры нередко улаживают лирические недоразумения в среде простых людей, делая это на ходу, но с глубочайшей проницательностью.

Преодолевая с помощью партийного лидера неумение, нерадение и склонность к выпивке (последнее не является правилом), простой человек ставит трудовой рекорд. Для экранного Валерия Чкалова таковым становится беспосадочный полет Москва — Северный полюс — Ванкувер (США), совершенный в реальной жизни замечательным летчиком Валерием Чкаловым, чей образ и пытается воплотить фильм. В других произведениях простые люди еще быстрее водят поезда, глубже вгрызаются отбойным молотком в угольный пласт и лопатой в землю, еще быстрее снуют между станками. В отдельных случаях партийный лидер стоит в этот момент поблизости, взглядами и восклицаниями поощряя трудящегося («Светлый путь»).

В некоторых фильмах сюжет довольствуется усеченной моделью, раскрывая историю взаимоотношений партийного лидера и простого человека, уделяя, естественно, место и лирической драме последнего. Но в большинстве сюжетов модель воплощена полно и в показываемую на экране историю вступает вредитель. В таких случаях вторая функция партийного лидера — приучить простого человека к бдительности. Эта линия строится более напряженно и призвана захватить зрителя остротой действия. Ведь старания партийного лидера дают плоды не сразу, простой человек проявляет некоторое время политическую слепоту, которая выражается в чрезмерном доверии к людям. Тем

[7] См.: Авдеенко А. Отлучение.— «Знамя», 1989, № 4.

временем вредитель успевает принести определенный ущерб обществу.

Простой человек в конце концов прозревает, чтобы обнаружить вредителя в коллеге. В приятеле. В собственном сыне («Родина» Н. Шенгелая). В жене («Две встречи» Я. Уринова). В муже. Сообразительная Варвара, услышав от мужа первую критическую фразу о колхозе, тут же вскакивает с супружеского ложа, озаренная догадкой («Крестьяне»). А вот медлительная Анна направляет пистолет в грудь упавшему на колени мужу только после многодневного, индивидуально проведенного ею расследования («Партийный билет» И. Пырьева).

Интенсифицировав труд на производстве и выведя вредителя на чистую воду, простой человек достигает эталона гражданского поведения.

А каковы функции вредителя? Порою он делает наивную попытку склонить на свою сторону простого человека. Совершенно впустую и себе на голову. Потому что простого человека можно до поры до времени обманывать, старательно прикидываясь своим. Но в идейном плане простой человек несокрушим и никогда не поддается прямой антисоветской агитации. Даже в пивной, даже хмельной по обыкновению Ваня Курский мгновенно расслышал кулацкие интонации в двух-трех осторожных словах своего закадычного дружка и собутыльника Макара и в тот же вечер сдал Макара кому надо, предварительно набив вражине морду («Большая жизнь»).

Однако вербовочная деятельность вредителя жестко моделью не предусмотрена. Строго необходимой функцией вредителя является само вредительство. То есть конкретные преступления, а также попытки их совершить и просто вынашивание темных замыслов.

Справедливость требует отметить, что вредители все же отличаются друг от друга национальностью, полом (на стезю вредительства изредка вступает и женщина), а также степенью агрессивности. Иногда вредитель ограничивается тем, что клевещет на активистку, организовавшую ковровo-ткацкую артель в азербайджанском селении («Алмас» А. Кулиева, Г. Брагинского), иногда же, обнаглев, готовит крупную аварию. Для этого тайно переводится стрелка на железнодорожных путях, что грозит столкновением поездов в России («Честь» Е. Червякова). Или незаметно убираются опознавательные таблички с агрегатов электростанции, что грозит неправильным включением рубильников в Белоруссии («Золотые огни» В. Корша). Однако и там, и там вредителей постигает неудача.

В какой бы точке огромной страны ни появился вредитель, с ним быстро и без особых затруднений устанавливает связь иностранная разведка, тоже протянувшая свои щупальца от края и до края нашей территории. В Сибири и на Дальнем Востоке с вредителем моментально снюхиваются японские диверсанты. Надо отдать должное японцам, их способность к внешней мимикрии оказывается столь незаурядной, что однажды им удается пробраться никем не замеченными в пески Туркмении. Кроме того, один из них (в фильме «Аэроград» А. Довженко), потерпев неудачу, гордо и очень эффектно делает харакири. Может быть, то же самое повторил бы и второй, но его успевает пристрелить простой советский человек.

В центральной России с вредителем устанавливают контакты шпионы в клетчатых костюмах из Германии. Возникают и мрачновысокомерные субъекты из неназванных держав, говорящие с английским акцентом. Из внутренних карманов они вынимают тугие пачки денег и бросают их небрежно на стол перед вредителем. В острых ситуациях из тех же карманов они извлекают пистолет, в отличие от японцев, которые одаривают дальневосточного вредителя не деньгами, а обещанием тайно переправить через границу; японцы в случае опасности предпочитают холодное оружие. В некоторых фильмах иностранные агенты остаются невидимками, но их наличие и связь с вредителем непреложно удостоверяется в устном высказывании партийного лидера.

Нетрудно догадаться, что выдуманный «вредитель» был козлом отпущения в обстановке повсеместных производственных неурядиц, обусловленных тотальным огосударствлением собственности и хозяйственно-экономической некомпетентностью централизованного руководства. Однако этот образ имел и гораздо большее значение.

Чтобы разъяснить его назначение, вернемся к алогизмам тоталитаристской идеологической пропаганды, об одном из которых уже шла речь выше. Остановимся на следующем. Объявив в 1936 году, что социализм в основном уже построен, Сталин абсолютно нелогично добавил, что классовая борьба в стране впредь будет только обостряться. Но с какими же классами предстояло вести борьбу, если эксплуататоры в традиционно-марксистском понимании, то есть помещики и капиталисты, уже давно были уничтожены? И главное, зачем нужна была неустанная борьба с неясно каким противником? В чем корень подобной несообразности?

Если, миновав все опосредующие звенья, сразу обратиться к корню, то он состоял в изначальной несообразности теоретических планов вождей социалистической революции. Отменив рыночную экономику, то есть лишив население свободы предпринимательства, далее — полностью централизовав управление производством и распределением, превратив народ в трудовую армию, построенную по военному образцу, вожди рассчитывали тем самым народ...осчастливить. Иными словами, предполагалось, что люди, лишенные экономической свободы, будут тем самым свободны как граждане. В 1921 году Ленин признал, что подобный взгляд на социализм был ошибочным, что из исходных посылок не проистекает ожидавшееся следствие, то есть народное благоденствие, а, напротив, возникают народные бунты. И Ленин ввел новую экономическую политику, ослабив государственную узду в экономике. Но Сталин сделал все возможное, чтобы претворить не идеи, возникшие у Ленина в последние годы жизни, а первоначальные планы, теоретически разрабатывавшиеся левым крылом социал-демократического движения еще до 1917 года и осуществленные в годы «военного коммунизма» (1918—1920).

Решить такую задачу власти могли, только прибегая к еще более масштабному, чем до 1929 года, террору. Однако беспрерывно порабощая собственный народ, тоталитарное государство изображало дело так, будто происходящее в стране есть продолжение революционно-освободительной борьбы с социальными противниками. Более того, надо было создать миф, согласно которому не партократия, возглавляемая Сталиным, и их орудие — ГПУ и НКВД,— а сам народ расправляется со своим врагом. Сам народ. Этот миф и воплощается в кино.

Вот почему вредителя на экране обнаруживают и выслеживают отнюдь не партийный лидер и не сотрудники НКВД. Функция партийного лидера состоит только в том, чтобы предупредить лопуха — простого человека о социальной напряженности в стране и о возможности существования вредителя где-нибудь совсем рядом. Простой же человек, постепенно проникаясь смыслом услышанного, сам заподозривает неладное в поведении кого-то из близких или коллег, выслеживает его, преследует. Изловив вредителя, простой человек ведет его к партийному лидеру. Тот, в свою очередь, тут же сдает вредителя сотрудникам НКВД, возникшим, как из-под земли. В «Комсомольске» С. Герасимова буквально из таежной землянки.

Характерно, что на этом сюжетная линия вредителя обрывается, если не считать нескольких коротких предварительных допросов, происходящих в отдельных фильмах. Но в целом о вредителе к самому финалу будет забыто, память о нем навсегда вытеснена зрелищем бурного ликования простых людей по случаю важной трудовой победы. Массовые репрессии 30-х годов были внезаконными, никому не следовало интересоваться тем, что ожидает вредителя — суд или внесудебная расправа. Тайной, естественно, оставался и приговор. Расстрел показан единожды — в «Аэрограде», но чрезвычайно показательно, что в данном случае Василия — шестидесятилетнего охотника и колхозника из деревни в Уссурийском крае — казнит его друг Степан, тоже шестидесятилетний охотник. Казнь, таким образом, совершает простой человек, а не сотрудники ГПУ или НКВД.

Тюрьмы и лагеря никогда не показывались. Впрочем, была одна картина — «Заключенные» Евгения Червякова, но в этом произведении тоталитаристская мифология предложена еще более настойчиво, чем в остальных.

Уголовники в фильме изображаются благородными разбойниками, им отдана функция простого человека, поэтому они быстро проходят путь нравственного совершенствования под благотворным влиянием партийного лидера. Партийный лидер — старый чекист и участник гражданской войны — является в данном сюжете и начальником лагеря. В застегнутом до горла длиннополом одеянии, с благообразным лицом и тихой, проникновенной речью, начальник лагеря неуловимо напоминает пастора. Пастор проповедует то непосредственно в бараках, то у себя в кабинете, где он с благородным спокойствием сидит в кресле под портретом Дзержинского, то есть изображением одного из суровых, но справедливых богов.

Преодолевая неумение, нерадение и склонность к выпивке, уголовники под влиянием пастора резко повышают квалификацию и производственную дисциплину. Женская бригада вызывает на соревнование мужскую и выигрывает в скорости катания тачек с землей, не испытывая ни малейшей усталости. Тогда мужчины по собственной инициативе отправляются на лесосплав, чтобы доказать свое превосходство над женщинами хотя бы в данном виде труда.

Окружение уголовников в лагере куда менее привлекательно. Зритель должен сочувствовать соучастнице многих убийств и воровке Соньке — красивой и трудолюбивой женщине, которую раздражают ее соседки по женскому бараку — прыщавые христианки из

старообрядческой общины. Эти уродины с расчесанными на прямой пробор и прилипшими к голове сальными волосами не ведают иных занятий, кроме гнусавого и пронзительно-тоскливого распевания бесконечных молитв. Таких идиоток и бездельниц, должен думать зритель, справедливо отправляют в лагеря, пусть хотя бы там они поймут, что вместо веры в несуществующего Бога небесного им следует обрести веру в Сталина.

В свою очередь обаятельнейшего главаря воровской банды Костю-капитана раздражают его соседи по мужскому бараку — вредители. Надо учесть, что вредители оказываются еще и сплошь людьми умственного труда, что делает их несомненно еще более хитроумными и непредсказуемыми в своих поступках. Даже в лагере, свидетельствует сюжет, интеллигенция остается источником неиссякающей опасности для простого человека — в данном случае рецидивиста Кости-капитана. Однако неустанная душеспасительная деятельность пастора находит в конце концов отклик даже в среде врагов Советской власти: у пары инженеров из среды вредителей все же удается пробудить совесть и чувство долга перед обществом.

Итак, в качестве отрицательных персонажей в фильме определены верующие и интеллигенция, то есть те, кого тоталитаризм люто ненавидел и преследовал. Но заметим, что среди тех, кого следует осуждать юридически и морально, нет крестьян. В этом отношении авторы экранных мифов были предусмотрительны, боясь, по-видимому, негодования массового зрителя. В кино 30-х годов крестьянин мог быть одиночкой-вредителем, состоял иногда в компании с однимдвумя единомышленниками. Но крестьяне не изображались в виде больших групп врагов народа, если только это не были группы верующих, одна из которых показана, например, в «Аэрограде». Здесь мы видим спрятавшуюся в дебрях уссурийской тайги истово крестящуюся и поющую молитву общину сектантов-толстяков с дремучими бородами. Их-то дома и поджигают симпатичные колхозники из передового соседнего села.

Простые люди ощущают исключительную стабильность бытия и полны веры в еще лучшее будущее. Они не устают заверять зрителей, что живут в самой свободной и счастливой стране. Они даже поют об этом — и не только в парках культуры и отдыха, но и непосредственно на рабочих местах, покрывая силой голоса шум сорока одновременно работающих текстильных станков («Светлый путь») и полдюжины тракторов, пашущих поле («Трактористы» И. Пырьева).

Ранним утром женщины украинского села выстроены в плотную колонну. Под присмотром бригадирши колонна старушек и девушек босиком шагает в сторону колхозного поля. Действие происходит в 1937 году. Вы содрогнулись? Вы сочувствуете несчастным, только что — всего четыре года назад — пережившим невиданный в истории террор голодом, когда «жатва скорби»[8], как назвал историк миллионы трупов, брошенных в ямы или оставленных в хатах на съедение крысам, унесла их детей и близких? Вы полагаете, эти женщины помнят соседей, расстрелянных за то, что они тайно срезали на том самом поле, куда следует колонна, пять колосков — с этого именно количества колосков поступок голодного квалифицировался как «хищение социалистического имущества», за что по закону от августа 1932 года полагалась казнь, а при смягчающих обстоятельствах — 10 лет заключения? Вы думаете, на их лицах навсегда осталась печать пережитого ужаса, когда рядом с ними дистрофики, чей истощенный организм истратил последнее — клетки мозга,— превратились в безумных зверей, убивали чужих и своих детей, варили и ели их «белое мясо»? Вы допускаете, что крестьянки и сегодня стенают, помня, как отобранное у них до последней крупинки зерно, не помещавшееся в битком набитые государственные склады, гигантскими грудами ссыпалось на железнодорожных станциях Украины, курилось там от гниения, но охранялось тем не менее войсками от голодного народа?

Но вы ошибаетесь. И не сострадайте им: экранные простые люди не нуждаются в этом. Колонна украинских крестьянок счастлива; взбивая пыль босыми пятками, они поют: «Страна, как мать, зовет и любит нас!» И фильм «Богатая невеста» И. Пырьева, как и «Заключенные», отнюдь не трагедия. А именно комедия!

Выше уже шла речь об алогизмах сталинской пропаганды. Впрочем, пора назвать это не алогизмами, а намеренной попыткой ввести в заблуждение, незаметно совершив подмену. И это сказывается в экранной мифологии, где все же подмена нечаянно дает себя знать. Особо заметно в сюжетах, где в основе лежит сказка о Золушке, искусно сотканная в пределах модели взаимоотношений партийного лидера, простого человека и вредителя. Тоталитарное государство выдавало себя за государство народного само-

[8] Конквест Р. Жатва скорби. Советская коллективизация и террор голодом.— «Новый мир», 1989, № 10.

управления. История сироты и батрачки Александры Соколовой («Член правительства») воплощала миф о народном характере власти. Сначала, благодаря покровительству партийного лидера, Александра становится председателем колхоза; под благотворным влиянием того же лидера она преодолевает в себе неумение и робость на новом посту, после чего по рекомендации опять-таки лидера ее выбирают депутатом Верховного Совета. Но, приехав в Кремль, Александра Соколова берет слово для того, чтобы поблагодарить правительство и лично товарища Сталина за оказанную ей честь.

Ей бы, казалось, надо благодарить своих избирателей и наконец себя, отдавшую все силы работе, забыв о детях и муже, из-за чего муж чуть было не бросил ее. Ей бы, казалось, и нужно чувствовать себя представителем высшей власти — Верховного Совета, а не слезно восхищаться властителем Сталиным. Но нет, она приглашена во дворец исключительно для того, чтобы славить короля. Так миф о безудержно взлетевшей судьбе ударяется о потолок, выше которого ему не позволялось подняться. Ведь действия Верховного Совета в самой жизни носили формально-пропагандистский характер, а реальных правовых отношений в стране не было.

И когда, например, ткачиха Таня поет в цехе: «Нам нет преград ни в море, ни на суше!», то под этим следует понимать не расширение ее гражданских прав, а беспредельность количества станков, которые она согласна обслужить («Светлый путь»). Возомнив себя в Кремле на короткое время королевой (корона в ее наряде заменена кокошником, но это не меняет дела), эта Золушка парит потом в фантастической мечте над территорией ВСХВ. Но авторы спешат опустить ее на землю, к подножию скульптуры «Рабочий и колхозница». И не случайно камера забывает о небе, не поднимает взгляд выше голов гигантских стальных тружеников, а еще чаще держит в поле зрения их широко шагнувшие и в то же время навечно остановившиеся ноги. Таня и Александра, рабочая и крестьянская Золушки, даже в фантазиях никогда не могут рассчитывать на «королевство», то есть причастность к реальной жизни.

Выше шла речь о том, как слагаются мифы в сюжете. Этому же служит авторская трактовка посредством собственно киноязыка. Коротко обозначим тенденцию, усиливающуюся к концу 30-х годов. В композиции кадра возрастает символизирующая порядок симметрия. Все тверже и глянцевитее становится фактура, господствующая в интерьерах. Все статичнее мизансцены, статуарнее фигуры действующих лиц, в особенности партийных лидеров, обездвиженных и снимаемых с нижней точки. Все помпезнее и тяжеловеснее архитектура зданий, предпочитаемых в урбанистическом экстерьере. Все организованнее поведение массовки, идеалом которой мыслится шеренга, колонна, парад, снимаемые сверху. Все больше преобладает белый цвет в костюмах: белые рубашки и кофты рабочих и крестьян, белая форма летчиков, белая одежда марширующих по Красной площади. Белый цвет начинает доминировать в интерьерах (портьеры, скатерти), в пейзажах (курчавые облака, цветение садов). Визуальный ряд все настойчивее выражает идею красоты жизни, регламентированной во всем, и незыблемой мощи существующего порядка вещей.

Отметим также, что визуальный ряд дублирует смысл диалогов, и, наоборот, фильм как бы разжевывает и разжевывает незатейливые свои идеи, чтобы зрителю оставалось их только проглотить. Ассоциативный монтаж — гордость советского кино 20-х годов — создал сложные, неясно волнующие образы, содержание которых не поддавалось полному словесному истолкованию и цензурированию. В 30-х годах он оттеснен примитивным логическим монтажом, всего лишь сцепляющим фрагменты в линейно-последовательный сюжет. Его ритм все больше теряет свою сложность, лишь чередуя длинные куски, изображающие словопрения на собраниях или индивидуальные беседы с повторно-короткими кусками маршей-парадов или лихорадочно-быстрого труда.

Но вернемся к началу статьи, где ставился вопрос, можно ли в кино 30-х годов отделить зерна от плевел? Да, это можно и нужно сделать. И дело не только в том, что в этом море существовали острова, где шла особая жизнь. Не только в памятных исключениях — великолепных фильмах «Счастье» А. Медведкина, «Семеро смелых» С. Герасимова или «Машенька» Ю. Райзмана. (Речь в данной статье, повторяю, идет только о фильмах на современную тему.) Но и в том тревожном и странном смысловом мерцании, которое посылают нам из далеких 30-х годов и многие другие картины, четко претворившие модель и, несомненно, содержащие в себе сталинистские мифы. Даже в плодах слепого энтузиазма и леденящего страха, пережитого их создателями, присутствует нечто, не позволяющее полностью от этих лент отказаться. Они вызывают противоречивые чувства, в них таится загадка, о которой — в следующей статье.

Точка зрения

Илья Вайсфельд

Возродим традицию!

В оттепельные годы вышел сборник стихов Ольги Берггольц «Узел». Его особенность была в том, что в нем отражена правда о трагических событиях ее жизни. О незаконном аресте и страшных днях в тюрьме. О гибели ее любимого человека, поэта Корнилова. А рядом с этим со страниц «Узла» встает блокадный Ленинград. Мы видим, что человек мог быть сломлен, но не сломался, остался сильным, сохранил веру идеалам несмотря ни на что.

С этой книжкой я пришел к студентам ВГИКа. Ни в какие учебные программы она не входила и входить не могла. Но она входила в программу нашей жизни, наших убеждений, наших верований. Я поделился с молодыми людьми своими впечатлениями и размышлениями и с волнением выслушивал их суждения. Единение наше было полным, мы лучше узнали друг друга и самих себя.

Я рассказал об этой необычной «лекции» Ольге Федоровне. Она меня внимательно выслушала, по-особенному сосредоточенная. Молча расстались. На другой день она пришла ко мне и сказала:

— Знаешь что, повтори еще раз, что ты мне говорил вчера. Я об этом не думала, но мне это очень важно.

Она снова слушала меня с напряженным вниманием. Потом крепко пожала мне руку и тихо произнесла:

— Я сама не знала, почему я именно так составляла книгу. Теперь я вижу, что это было правильно.

Наше время открывает немало биографий тех людей, которых ничто не могло сломить, заставить приспосабляться, угодничать. Неуступчивы были, несмотря на духовный террор, многие кинематографисты, сценарии и фильмы которых выдержали испытание временем и теперь возвращены или возвращаются к читателю и зрителю.

То же самое происходит с кинематографическим наследием Ольги Берггольц. Об этом свидетельствует ее книга «Пьесы и сценарии», изданная Ленинградским отделением издательства «Искусство» в 1988 году тиражом 25 тысяч экземпляров. Ее составитель — мой давний друг Мария Федоровна Берггольц. Ольга очень любила свою сестру. В поэме «Твой путь» она писала:

Еще хотелось повидать сестру.
Я думала о ней с такой любовью,
Что стало ясно мне: на днях — умру.
То кровь тоскует по родимой крови.

Хочется сказать о том, что не затронул автор вступительной статьи З. Паперный, но о чем необходимо знать.

В книге напечатан сценарий «Первороссияне», поставленный ленинградским режиссером А. Ивановым. Картина была подвергнута остракизму. Спорность ее условной формы, о которой должны были судить зрители и критика, послужила одной из главных причин фактического запрета этого произведения. Следовало бы показывать его критикам, в киноклубах, в «Иллюзионе». Утверждаю, что фильм даст интереснейший материал для размышлений о романтико-публицистической линии в нашем кино, о ее богатой и, увы, забытой традиции. А операторов могло бы привлечь изобразительное решение Е. Шапиро, в некотором отношении предвосхитившее цветовой строй «Красной пустыни» Антониони.

Знаменательна и публикация сценария «Дневные звезды», написанного О. Берггольц совместно с И. Таланкиным по одноименной замечательной книге. Фильм несомненно принадлежит к числу принципиальных новаторских достижений отечественного кинематографа. Репрессивная догматическая ведомственная критика встретила картину в штыки. Вспоминаются слова русского цензора середины XIX века: нет ничего легче, чем цензуровать,— листаешь книгу, находишь главное и вынимаешь. Нечто подобное сотворили с фильмом «Дневные звезды». Были у него, конечно, и сторонники. Они защищали его и на общественных обсуждениях. Помню, например, пламенные речи Н. Кладо. Однако ничто не помогло. Широкий зритель так и не увидел фильма. Иезуитская практика полузапрета, кстати, не изжитая и в наши дни, одержала очередную победу.

А ведь удар был нанесен не по фильму только и не только по режиссеру. Шельмовались и объявлялись вне закона правдивость искусства, искренность художника, самоценность его духовного мира.

Борьба репрессивной критики против искренности в искусстве имеет у нас давнюю историю. Напомню только об одном эпизоде. Главным пунктом обвинения, выдвинутого против творческого объединения писателей «Перевал» еще в конце 20-х годов, была их святая преданность искренности. Обстрелу подвергались А. Платонов, П. Катаев и другие писатели, «уличенные» в духовности, гуманизме.

Воспользуемся предоставленной нам возможностью познакомиться со сценарием «Дневные звезды» и подумаем о необходимости возродить традицию, к которой принадлежала Ольга Берггольц. И о том, как нужна и сегодня нашему экрану искренность, несовместимая с какой-либо конъюнктурой. Это, как мне представляется, узел всех проблем современного кинематографа, как и искусства вообще.

Н. Климонтович

Они как шпионы

В течение долгих лет все русские проклятия посылались на Запад по адресу «загнивающей» Европы, с которой юный Новый Свет еще не ассоциировался. Даже к концу прошлого века сколько-нибудь заметной эмиграции из России в США не было, а значит, не было душераздирающих писем на родину и ничто не мешало русскому читателю отбирать и облюбовывать лишь экзотическое и романтичное: рассказы Брет Гарта, романы Купера и Майн Рида, на худой конец мелодраматически-этнографического дядю Тома. «Уолден», Эдгар По, Уитмен — все это стало чтением лишь в «серебряном веке», да и то заслоненное ковбойской фигурой Джека Лондона. Впрочем, на переломе веков картину этого заповедного современного рая стремились откорректировать прогрессивные писатели-демократы, будто предчувствуя назревающую в том политическую необходимость. В популярной повести Короленко «Без языка» патриархальный малороссийский крестьянин предвосхищает контуры мифа, попадая не в реальный Нью-Йорк, а именно в «Железный Миргород», сам вход в который обставлен не храмом и не конным памятником царю-батюшке, но идолищем, по хламиде судя — бабой, изрыгающей пламя время от времени. По всем законам примитивного мышления в потустороннем этом мире день был заменен ночью, а под знакомыми личинами нетрудно было опознать черта,— вон как выряДились свои, малороссийские евреи, лопоча на тарабарском антиязыке.

Горький в своих «Американских очерках», уже не обинуясь, рисует картину ада: «Все стонет, воет, скрежещет, повинуясь воле какой-то тайной силы, враждебной человеку... Чувствуешь, что ты попал в желудок из камня и железа,— в желудок, который проглотил несколько миллионов людей и растирает, переваривает их»[1].

Такие примеры можно множить. На этом фоне одиноким слышится голос Блока, прозревавшего «Америки новой звезду» над скифскими степями. Пророчество поэта не свершилось: век молодого русского капитализма, как известно, был недолог...

Горький был послан в Америку в 1906 году ЦК большевиков. Похоже, посланец выполнял задание вождя: «Социалистический пролетариат должен выдвинуть принцип партийности литературы, развить этот принцип и провести его в жизнь в возможно более полной и цельной форме... Долой литературу беспартийных!»[2] «Американские очерки» можно считать, таким образом, своего рода инструкцией будущим пролетарским писателям, обращающимся к американской тематике, в которой уже содержится основная мифологема: Америка — ад. Казалось бы, сразу после 1917 года инструкция должна была вступить в силу, однако это произошло лишь на десять лет позже. И не в литературе, где мы встречаем значительно более уравновешенные образцы — роман Пильняка «О'кей» или «Одноэтажную Америку» Ильфа и Петрова, но — в советском кинематографе...

Укрощение «немого»

В киноделе в наследство большевикам досталась разоренная и нецентрализованная система проката, где по успеху у зрителей лидировали именно американские ленты: детективы, мелодрамы, комические. Первые попытки противопоставить этому потоку «революционную» продукцию были неубедительны, хоть авторы и нащупали сразу же верный путь к сердцам зрителей: революционное кино носило американскую маску. Так один из фильмов Маяковского, сделанный на кинофабрике «Нептун» в 1919 году, назывался «Не для денег родившийся» и был поставлен по роману Д. Лондона, а сам «поэт революции» исполнял главную роль.

[1] Горький М. Собр. соч. в 18 т., т. 4. М., 1962. Первый очерк назван «Город желтого дьявола». Второй не менее красноречиво — «Царство скуки», ибо что как не метафизическая скука есть самая суровая адская мука:

[2] Ленин В. И. Полн. собр. соч., 5-е изд., т. 12, с. 119.

Но даже тот факт, что переименованный Мартин Иден — он стал называться Иваном Нов — не кончает жизнь самоубийством, а порывает с буржуазией и возвращается к рабочим, не делал фильму конкурентоспособной рядом хоть с «Женщиной в маске», пусть и обожающей деньги.

На помощь кинематографистам пришла администрация.

Уже на рубеже 1921—1922 годов Ленин лично распорядился зарегистрировать все фильмы, идущие на экранах России, а также установить жесткую прокатную пропорцию между фильмами увеселительными, «специально для рекламы или для дохода (конечно, без похабщины и контрреволюции)» и картинами специально пропагандистского содержания под рубрикой «из жизни народов всех стран»[3]. Правда, делу это сразу помочь не могло. Поэтому последовательно в 1923-м, потом в 1924 году принимались партийные решения, направленные на то, чтобы остановить поток лент заокеанского производства, ибо кино «превращается в проповедника буржуазного влияния и разложения трудящихся масс»[4]. И, наконец, под звуки партийных призывов появляется отечественная лента, которая впервые завоевывает сердца зрителей. Это знаменитые «Красные дьяволята» И. Перестиани, первый «вестерн» советского кино.

Фильм, выдержанный в традициях «ковбойского», весьма ловко обслуживал и догмат об интернациональном характере мировой революции, и тогдашнюю концепцию истории гражданской войны, а вместе с тем потакал вкусам массового зрителя, целиком соблюдая привычный американский канон. Он был признан тут же образцом «революционного кино».

По схожему пути шли авторы других лент «про Америку».

В 1924 году вышел знаменитый фильм Льва Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». Сценарий, написанный поэтом Н. Асеевым, был, разумеется, вполне политически выдержан: американский сенатор Вест, попавший в СССР, выглядел совершенным идиотом. Впрочем, это был не органический, но политический идиотизм — сенатор оказался жертвой продажной и враждебной большевикам американской пропаганды настолько, что принял компанию гангстеров за агентов ЧК. Такое игривое балансирование в те годы еще было позволительно, но, с другой стороны, ненависть к американской прессе станет одной из ведущих линий советской пропаганды. Так или иначе, Кулешов после этой ленты навсегда остался, так сказать, «под подозрением», и, скажем, следующий его фильм, снятый по Лондону, «По закону» (1926) и вполне демонстрирующий, казалось бы, «звериную сущность капитализма», оказался под огнем критики, призвавшей его «переключиться на материал революционной действительности, отразить в новых произведениях подлинную советскую жизнь»[5].

Уже вовсю тянуло холодом, когда вышла на экран еще одна знаменитая советская американизированная комическая, снятая по идее самого Луначарского,— «Поцелуй Мэри Пикфорд» (1927). Впрочем, уже тот факт, что это было «кино про кино», а не про революционную действительность, не мог не настораживать, и этот «поцелуй» стал последним, который приняла Советская власть от доидеологизированного немого кинематографа. От него решительно требовалось перестать быть фабрикой буржуазных грез и стать под ружье.

По рецептам врага

В том, что соблазнительность западных картин есть дьявольские происки и прельщение советских трудящихся масс, всегда были уверены в СССР. Следуя этой логике, нужно было признать, что Голливуд, скажем, печется прежде всего не о рынке сбыта, а именно преследует цель охмурения социалистического зрителя. Причем делает это столь хитро, что механику этого дела почти невозможно разгадать. «Средняя заграничная фильма агитирует не прямо, в лоб, а незаметно, издалека, косвенно, идеология растворена в ней, как сахар в чае. Идеология в зарубежном фильме так же незаметна, как воздух в комнате. Идеологии как бы нет, но в то же время она есть»,— писал в 1929 году рецензент «Советского экрана» И. Соколов.

Но как научиться повторять в наших советских картинах подобное незримое, почти мистическое присутствие нужной нам идеологии? Задачу эту предлагалось решать

[3] Грошев А., Гинзбург С., Долинский И., Лебедев Н., Смирнова Е. Краткая история советского кино. 1917—1967. М., 1969, с. 90. Тогда-то, в начале 1922 года, и была произнесена Лениным сакраментальная для советского киноискусства фраза о «важнейшем из искусств» — в разговоре с Луначарским.

[4] Там же.

[5] Краткая история советского кино. 1917—1967, с. 118.

безотлагательно, ибо время не ждет и враг не дремлет. Вообще характерен высочайший эмоциональный градус и энтузиазм тех лет во всем, что касалось пропаганды. Только в такой атмосфере можно было надеяться возвести здание тотального мифа, обнимающего и всю историю, и будущее, и космос...

Построение это в начале 30-х идет как бы ощупью. Кинематографисты с завидным упорством берут все тот же «чай», растворяя в нем новый идеологический «сахар». Во «Флаге наций» (1929) честный американский рабочий Джек выступает против монополий и гибнет на электрическом стуле; в «Их пути разошлись» (1931) трое американцев прибыли на работу в Союз по найму, один из них совершает подвиг, потушив огонь на нефтеустановке, и в ответ на поздравления товарищей заявляет, что поступил так «не как американец, но как советский рабочий». В «Парне с берегов Миссури» (1931) герой-американец эмигрирует в СССР; в фильме «Негр из Шеридана» (1932) герой находит друзей не по цвету кожи, но по классовому признаку; наконец, в ленте «Джоу» (1934) американский чукча уходит на материк в поисках мифической земли обетованной, образ которой сохранили предания его предков. И он находит эту легендарную землю в виде промыслового колхоза на Чукотке!

Конструкция мифа: первое приближение.

На примере ленты «Джоу» можно различить намечающиеся контуры мифа.

Первое, что бросается в глаза,— в фильме идеологическое содержание впервые замешано на мистике. Советский Союз оказывается не просто «колхозным раем», годным для любого праведника, то есть для трудящегося любой национальности, а Америка — не просто адом,— СССР буквально земля обетованная, страна древней легенды, завещанной американскому чукче его предками. Здесь уже просвечивает конец мировой истории, приход на землю «Золотого века».

Второе не менее важно и говорит о незаменимости американской темы для всей мифологической конструкции — географическое пространство оказывается завершено и замкнуто в планетарном масштабе.

Помимо мифологизации географического пространства, следовало переосмыслить и историческое время. Понятно, что началом истории была объявлена большевистская революция, итогом же и конечной целью — «тысячелетнее царство» коммунизма. Категории пространства и времени в этой системе своеобразно взаимодействовали. Скажем, силы зла подразделялись на врагов внутренних и врагов внешних. Вторые, понятно, обитали непосредственно в аду, на капиталистическом Западе, последним кругом которого была Америка. Внутренние же враги появлялись на сцене в виде носителей «пережитков» прошлого, являясь некими реликтами времени «до сотворения мира», бесплотными духами внеисторического прошлого, живыми покойниками, принимающими обличье то чудом неразоблаченного, то есть не водворенного по месту основной прописки на том свете белого офицера, то недорезанного буржуя (и язык здесь, как всегда, не ошибается — буржуй недорезан, то есть недомертв, наподобие вурдалака). Вся система, таким образом, не акцентировала различий между местом и временем, географией и историей: адом в ней были и предреволюционное прошлое, и пространство, лежащее за западной границей. Рай же страны Советов располагался на относительно узкой пространственно-временной площадке: настоящее в СССР. Но если ад прошлого и Запада был связан с первобытным хаосом, то советский рай был открыт будущему и космосу.

Поскольку мифологема достигала особого напряжения, когда границей этого и того света оказывался мировой Океан, то эпитет «заокеанский» в советском лексиконе однозначно обозначал принадлежность к центру мирового зла, а фильмы об Америке и американцах заняли свое необходимое место в потоке пропагандистских лент.

Среди первых двух десятков звуковых советских картин Америке была посвящена четверть. Это и «Возвращение Нейтана Беккера» Б. Шписа и Р. Мильмана (1932), и «Горизонт» Льва Кулешова (1933), и его же «Великий утешитель», и «Четыре визита Самуэля Вульфа» А. Столпера (1934), и, наконец, знаменитый «Цирк» Г. Александрова (1936), о котором скажем подробнее.

Черно-белое кино

В «Цирке» мелодраматический сюжет превратился в комедийный, а идеология растворилась в судьбе черного бастарда, которого осчастливил безоглядно щедрый советский интернационализм. В разработке этой мифологической истории не было допущено ни одной ошибки.

Замечателен сам образ цирка, восходящий к имперскому Риму, где заполненные трибуны аллегорически представляют весь народ. Замечателен характер действия на арене — это не бой гладиаторов, но скорее ярмарочный русский балаган с распеванием часту-

шек. Прекрасный образ белой актрисы дублировал известные всему миру образцы, а переход ее в советское гражданство прямо здесь же, под цирковым куполом, являлся как бы символом коллективного обладания нашим народом заморскими красавицами, апеллируя к древнейшему ритуалу, венчающему бесповоротную победу над врагом. Наконец, всенародное усыновление ее младенца было актом коллективного отцовства — актом интернационализма, ибо недаром у советского народа в его вполне языческом пантеоне верховное божество именовалось «Отец народов»...

«Цирк» был последней лентой об американцах — вплоть до 1947 года, если не считать двух экранизаций — Марка Твена и Джека Лондона. Комедия Александрова, таким образом, завершила постройку этой части сталинского мифа, целиком, впрочем, так и недостроенного.

Собственно, вся мифологическая картина и не могла быть никогда завершена — разве что в своей эсхатологической части, где предсказывалось установление на земле «золотого века» и окончательная победа в планетарном масштабе пролетариата — классамессии. В остальном же она была динамической — она демонстрировала сам процесс построения «рая». Причем в 30-е годы это был процесс постоянной очистки рая, санации, отделения чистых от нечистых и водворения последних на тот свет. Кино выполняло задачу создавать и наглядно демонстрировать бдительным массам собирательные образы нечистой силы. Как правило, это был смуглый вредитель (в пределе — искуситель), зачастую в очках (лучше в пенсне), которому противостоял сознательный рабочий с открытой улыбкой. В фильме «Цирк» это был сомнительного вида Кнейшиц, который носил надувной корсет, создававший впечатление гордой осанки,— всяческие фальшивые детали внешности вообще были непременным атрибутом дьявола, а их обнаружение соответствовало разоблачению и посрамлению врага рода человеческого. Кнейшицу противопоставлялся герой-блондин атлетического сложения, в которого и влюблялась американка Марион.

По законам симметрии в потустороннем мире абсолютного зла все меняло свой знак и цвет, а значит, спасенный из ада праведник в идеале должен был быть цветным, в пределе — черным. Забавно, что чернота кожи зачастую становилась классовым признаком («Негр из Шеридана»), но даже смуглость кожи за океаном меняет смысл образа, становится признаком не злокозненности, но благостности. Так, реиммигрант Нейтан Беккер, возвращаясь в покинутое некогда белорусское местечко из США, оказывается хорошим рабочим, постепенно отмывающимся от классовой несознательности, а такой же возвращенец Лева Горизонт из фильма Кулешова — настоящим красноармейцем. Таким образом, фальшивому близорукому брюнету — падшему ангелу сталинского рая — противостоит в другом мире, скажем, краснокожий интернационалист, в идеале — черный рабочий. Первый исторгается из рая (расстреливается как враг народа, водворяется в ад, как сам Троцкий, занимающий пост князя тьмы в этой демонологии), антипод же его эмигрирует в СССР, чем демонстрирует истинную, изначальную ангельскую природу. Младенчество — традиционный символ подлинности, и следует признать, что авторы «Цирка» гениально воплотили мифологему, найдя образ черного ангела-младенца, который естественным образом завершил в конце 30-х годов всю эту линию. Больше на эту тему воистину сказать было нечего.

Русско-американский вопрос

После долгого перерыва, в 1947 году, на экраны выходит фильм М. Ромма «Русский вопрос» по пьесе К. Симонова. Конечно, за десять лет изменилась не только геополитическая расстановка сил, но и кинематографический стиль. И стиль этот оказался подчинен новой волне антиамериканизма в советской пропаганде. Необходимо стало вычеркнуть из истории факт участия Америки в войне, вытравить память о втором фронте и встрече на Эльбе.

Более того, по зеркальным законам пропаганды, когда противник обвиняется в тех намерениях, которые зреют в тебе самом, нужно было доказать во что бы то ни стало, что Америка не только не участвовала в победе, но и сама является потенциальным агрессором, «поджигателем войны».

Сюжетная коллизия, заданная Симоновым, в облегченном виде присутствовала уже в немом фильме Кулешова, а потом многократно повторялась вплоть до заката брежневской эпохи (у Бондарчука в «Красных колоколах», у Матвеева в «Победе»): честный американский журналист продается (или выстаивает и не продается) воротилам Уолл-стрита. И вот что крайне важно: «воротилы» у Симонова и Ромма на вопрос о том, чего они хотят, отвечают так: «Все. Все острова и полуострова, все проливы и заливы, все переулки и закоулки земного шара».

В этом диалоге — нерв незаметного на

первый взгляд изменения вектора пропагандной легенды. Прежде, в 30-е годы, смысл мифа, базировавшегося на догмате большевизма о «мировой революции», был в описании последовательного и неотвратимого экспансионизма «рая» на Запад и в будущее. Аду оставалось лишь сжиматься и корчиться перед лицом неумолимых законов исторического материализма. Концепция разжигания «мирового пожара» революции уступила место концепции обороны. Рай объявлялся в опасности, оказался в положении пассивной, обороняющейся стороны. Надо ли говорить, что в реальной политике дело обстояло ровным счетом наоборот: из окруженной реальными врагами, побежденной в первой мировой войне страны СССР превратился в огромную империю, создавшую широкое кольцо государств-сателлитов.

Произошло не перелицовывание мифа — произошло его необратимое вырождение. Из экстатической и утопичной мифологической системы ушел романтический и суровый дух противостояния и космизма. Миф обернулся лишь пропагандной легендой, обслуживающей отныне политическую конъюнктуру. Победа в войне стала поражением сокровенного духа сталинизма, соцреализм вступил в фазу, так сказать, декаданса. Аскетический фанатический труд сменился на экране изображением ложного веселья и несуществующего изобилия («Кубанские казаки»), на месте чаемого вселенского братства трудящихся окажутся преследования космополитов, а кровавую мистерию сотворения нового мира заменит на экране образ самого тирана в исполнении актера Геловани, по-пенсионерски окучивающего свой сад («Падение Берлина», 1949)...

В 1949-м выходит фильм Г. Александрова «Встреча на Эльбе». В тот год автору было не до песенок, надо было платить по старым американофильским счетам. Ибо снаряды рвались рядом — к группе «эстетствующих космополитов в кино» были отнесены и Л. Трауберг, и С. Юткевич, и М. Блейман. «Эти безродные космополиты от кино посвятили годы одной антипатриотической цели — доказать, что наш народ, по существу, не является создателем своего киноискусства... Так они помогали нашим врагам в клевете на советскую художественную культуру и, по существу, явились оруженосцами Голливуда»[6].

Автору «Веселых ребят» впору было воскликнуть: «Батюшки, ведь про меня писано!».

Во «Встрече на Эльбе» речь шла о том, как Советская Армия после победы помогала немецкому народу строить демократическую Германию, в то время как США всячески этому мешали, к тому ж грабя немецкое население. Был здесь и традиционный мотив: профессор Отто Дитрих бежит от американцев в советскую зону. Однако некий веселый цинизм, похоже, и здесь не оставил режиссера — свою жену с внешностью голливудской звезды он ухитрился вновь пристроить к делу: «нравственная красота советских людей противопоставлена в картине опустошенности и цинизму американской шпионки Шервуд (Л. Орлова)».

Но дальше всех ушла «Секретная миссия» М. Ромма (1950). В картине речь идет о прямом сговоре США с Гитлером, по которому Германия отдаст американцам Австрию, Венгрию, Чехословакию и Польшу (излишне напоминать, что десятью годами раньше именно Сталин поделил с нацистами Польшу и Прибалтику). Итог фильма таков: советское командование победоносно пресекает планы «поджигателей войны» — немцев, американцев и на этот раз еще и англичан — и само оккупирует перечисленные страны. Все подавалось таким образом, что, скажем, пионер тех лет мог остаться в полной уверенности, что в 1941 году США, Англия и Германия напали сообща на СССР, а тот в одиночку их всех победил[7].

Проникновение врага

В 30-е годы за редким исключением (скажем, у Довженко орудуют переодетые самураи) речь шла о разоблачении врага «внутреннего» — выходца с того света истории, живого мертвеца прошлого. И если на показательных процессах такой враг еще и обвинялся в сотрудничестве с иностранными разведками, то это значило лишь, что фабрикующие обвинение органы констатировали непременную связь между адом прошлого и адом заграничным, то есть в конечном итоге единство мифа.

В 1953-м — в год смерти Сталина — на страницах кинематографической прессы развернулась «дискуссия» о так называвшемся «приключенческом» кино (заметим в скобках, что само выделение мифотворческого кино в отдельный жанр лишний раз свидетельствует о необратимом распаде мифа). «Рассказы о советской героической разведке

[6] «Искусство кино», 1948, № 1, с. 14.

[7] Т о м а н Н. О сюжетах приключенческих произведений.— «Искусство кино», 1953, № 5, с. 67, 70.

приобретают необычайную актуальность и воспитательное значение в условиях капиталистического окружения и коварнейших происков империалистической реакции... Нужно помнить, что враги, кроме засылки к нам профессиональных шпионов, используют в своих подлых целях неустойчивые элементы и враждебных нам людей внутри нашей страны. И тут зоркий глаз, острое политическое чутье помогут выявить скрытого врага, ибо и этот внутренний враг является таким же носителем буржуазной идеологии, буржуазных взглядов и морали»[8].

Это прямой призыв вновь изобразить на экране врага, но теперь упор делается на врага внешнего, к которому лишь пристегивались неведомые «враждебные люди внутри страны» (заметим, прежде ни о каких «враждебных» людях не было и помину, советский народ был монолитен, а внутренних врагов никому не приходило в голову именовать «людьми», как не называют же людьми упырей).

Но тем не менее внешний враг сохранил некоторые мифологические черты сталинского соцреализма. И прежде всего свою потустороннюю сущность, то есть оборотничество. Шпиона можно было принять за скромного советского служащего, за счетовода, скажем, ибо облачен он был в косоворотку, в галифе, имел при себе пузатый желтый портфель («Застава в горах», 1953); шпион мог выдавать себя за героического фронтовика, с которым переписывалась бригадирша садоводческой бригады («Над Тиссой», 1958), он мог даже напялить личину гостеприимной бабушки невесты героя, продавщицы из военторга («Случай с ефрейтором Кочетковым», 1955). При этом, конечно, бдительный герой рано или поздно различал идущий от врага запашок серы — некие флюиды буржуазной идеологии, которые и были наиболее опасны, ибо других целей, кроме как «влиять» и «разлагать», шпион, как правило, не имел. Или имел довольно нелепые. Скажем, в «Опасных тропах» (1954) агент пытается похитить результаты опытов профессора Помазова. Это еще куда ни шло, это — в условиях отставания от Запада — должно было убеждать зрителя в «нашем» интеллектуальном превосходстве, раз Западу без наших научных результатов — крышка. Но в «Тени ползут» (1958) враг покушается на работу археологической экспедиции — и благо бы с целью грабежа: нет, просто хулиганство западной разведки — вред другому без какой-либо пользы для себя. В «Над Тиссой» шпион хочет взорвать мост, что тоже — чистейшее хулиганство в мирное время, а в фильме «Следы на снегу» (1955) действие строится на том, что группа диверсантов пытается улететь на приготовленном для них самолете, а храбрые чекисты им в этом препятствуют.

Таким образом, шпионские фильмы 50-х были всего лишь пропагандистскими пустышками, растерявшими свои мифологические признаки. Но и они оставались не чужды некоей примитивной мистики. Скажем, сплошь и рядом шпион-оборотень, называвшийся, как правило, английским именем, засылался в СССР некоей обобщенной «разведкой одной из империалистических стран». Кто были по национальности, к примеру, агент Марроу из «Заставы в горах» или шпион Кларк из «Над Тиссой», вообще говоря, оставалось неясно. И хотя в газетах открыто поносили Америку, тот же самый безродный Кларк останется в роли неопознанного шпиона вплоть до 80-х (скажем, Кларк фигурирует в фильме «И другие официальные лица» (1982). Генрих Боровик рассекретит его, и некий журналист Кларк впервые без обиняков будет назван агентом ЦРУ.

Возвращение в рай?

60-е годы начались в 50-х — знаменитым докладом Н. С. Хрущева. Конечно, сказать, что доклад уничтожил саму основу сталинской мифологии, было бы преувеличением, а сам миф зашатался уже в годы войны, как мы видели. Скорее, даже не этот доклад, но хрущевская же вполне анекдотическая попытка реанимации мифа была самым мощным по нему ударом — объявленный Хрущевым приход коммунизма через 20 лет. Масштабом профанации этот жест сравним разве что с ситуацией, когда Папа Римский назначил бы Второе Пришествие на вторник будущей недели.

Естественно, кардинально изменилось и отношение к Америке, на глазах демистифицировавшейся. Вспоминая о тех временах, в своей книге «60-е» культурологи П. Вайль и А. Генис эмоционально описывают отношение Хрущева к Западу вообще, к Америке в частности: «Запад был его навязчивой идеей, его дьявольским соблазном, его сладким ужасом — как и для всей страны в 60-е». И добавляют в другом месте: «Как и во времена Колумба, Америка была страной возможностей... Ее не знали, но в нее верили»[9].

[8] Там же.

[9] Вайль П., Генис А. 60-е. США, «Ардис», 1988, с. 54.

Похоже, круг замыкался. Рухнули сталинские мифы, унеся на дно истории обломки образа Америки-ада, так долго и упорно ковавшегося. Америка вновь представала в воображении масс — особенно молодежи — далекой неизведанной страной, исполненной прелести и соблазна. Правда, русских мальчиков 60-х волновали уже не пампасы и мустанги, но жевательная резинка, звук трубы Майлса Девиса, хриплый голос Эллы Фицджералд, невообразимые пролеты Голден-Гейт и контуры Эмпайр Стейт Билдинг. Пресса писала об Америке — впервые за долгие годы — в тонах почти элегических.

Конечно, советское игровое кино об Америке продолжало разоблачать расистов с колонистами (пусть никаких колоний Америка и не имела), разоблачение шло по-прежнему в русле политического памфлета, когда предполагаемый враг был маниакален и глуп, а самовосхвалению не было конца. Кстати, в Америке в эти годы снималось немало лент, где русские показывались с симпатией и жестоко высмеивалась американская антисоветская паранойя: скажем, известные ленты «Доктор Стрейнджлав...» или «Русские идут!». В советской же политике самоирония никогда не ночевала. Снимались такие ленты (назовем лишь типичные и наиболее показательные): «Ночь без милосердия» (1961), демонстрирующая жестокий быт авиабазы США, откуда совершаются разведывательные полеты к границам СССР, «Подводная лодка» (1961), где мания преследования американской субмарины едва не приводит к ядерному конфликту; продолжали появляться и шпионские ленты с мотивами в духе 50-х: в «Выстреле в тумане» (1963) агент неназванной разведки Бинкль покушается на работы советского ученого Евдокимова, а в фильме «След в океане» (1964) неизвестные агенты империализма пытаются похитить рецепт чудесной газовой смеси для аквалангов профессора Сретенского. Возрождается даже «американская мелодрама» советского производства, в последний раз снимавшаяся, кажется, на закате в СССР немого кино: от «Срок истекает на рассвете» в 1965-м до «Парижской драмы» в 1983-м. В ленте «Человек без паспорта» (1965) тоже всплывает давний и любимый мотив: заброшенный в СССР агент ЦРУ Рябич, из русских эмигрантов, влюбляется в женщину Ольгу, а заодно и в весь советский народ, прежде, чем его берет КГБ.

Над продукцией этого сорта в 60-х иронизировали, конечно, не только интеллектуальные «либеральные» критики. Зрители же просто плевались. Кроме того, в 60-е годы на советском экране появилось относительно много фильмов американского производства — «прогрессивных» режиссеров. Но даже в картине, где автор-американец толковал о расовых проблемах в США, советский зритель смаковал прежде всего фон. Каково было ему видеть собственными глазами, что несправедливо обиженные негры разъезжают в шикарных по советским понятиям автомобилях и носят джинсы — долгие годы фетиш каждого советского тинейджера.

«Контрпропаганда» и «политическое» кино

В то время, как полные надежд и иллюзий 60-е сползали к застойным 70-м, партия ежедневно «усиливала идеологическую работу» и «политическое воспитание масс», во всех фильмах брежневской «контрпропаганды» бил в глаза один и тот же мотив, вполне женственный,— мотив боязни насилия, своего рода невротический симптом, подчас переходящий в манию. Вот ряд примеров. США, как правило, в лице своего ЦРУ, пытаются соблазнить и завербовать советского ученого, засняв факт его соития с западной немкой в инфракрасном излучении («Рокировка в длинную сторону», 1970), коварно заманивают фиктивным образом «рая» и всяческими посулами несмышленого, доверчивого советского человека в капиталистическую ловушку («Вид на жительство», 1973), пытаются очаровать подарками советского сотрудника Внешторга («И другие официальные лица», 1976), подкупают мишурой и спаивают представителей маленького народа Советского Севера («Последняя охота», 1980), способствуют падению литовского эмигранта-врача Юргиса («Медовый месяц в Америке», 1982), затаскивают в постель шпионки ученого Крымова, изобретателя по иронии судьбы сверхпрочной брони («Смерть на взлете», 1983), уже без смущения садистически истязают советскую женщину Халиму, представителя Всемирной ассоциации здравоохранения в «одной восточной стране» («Переворот по инструкции 107», 1983), похищают невесту просоветски настроенного журналиста в «одной западноевропейской стране» («Тайна виллы «Грета», 1984), торпедируют советский танкер («Две версии одного столкновения», 1985), растлевают советских людей с помощью контрабанды порновидеокассет («Двойной капкан», 1985); посредством агента Брокмана овладевают дочерью академика Нестерова, работающего на оборону («Конец операции «Резидент», 1986). И только в «Досье человека в «мерседесе» (1986) советское женское начало берет реванш — врачу Поляковой удается с помощью женских чар перевербовать матерого агента ЦРУ Росса.

Но это исключение. Отдельные лица, сотрудники представительств, ученые, артисты, а то и целые народы по-женски беспомощны перед многоопытными соблазнителями, не гнушающимися достигать своих похотливых идеологических целей с помощью денег, наркотиков, порнофильмов, обмана и прямого насилия. Кто их может защитить? Только люди в советской форме. Иногда это военные — советские моряки смело отражают все американские притязания в «Случае в квадрате 36-80» (1981), храбрый пограничник Андрей разоблачает барменшу Анну, сообщницу шпиона Петтерсона, в «Бармене из «Золотого якоря» (1986), но в подавляющем числе случаев лишь «бойцам невидимого фронта», то есть агентам КГБ, удается истинно по-мужски и по-рыцарски защитить советское женское достоинство. Как правило, они открыто появляются на сцене в критический момент, но бывают и случаи травестии — в картине «Канкан в Английском парке» (1985) до последней черты запутавшийся в сетях американских агентов Лодзена и Генрика украинский литератор-националист Рутковский вот-вот, кажется, готов пасть, но — неожиданно для раскатившего губу врага — оборачивается сотрудником госбезопасности.

По контрасту можно видеть, сколь «мужествен» был раннесталинский миф. Культ порыва, разоблачения и овладения в конечном счете не просто всем миром, но и Вселенной — это, конечно, апология мужского начала, и как тут не вспомнить финальные сцены «Цирка» — сцены всенародного овладевания красавицей американкой. Женское же начало принадлежало земле, природе, коими нужно было овладеть, а не ждать милостей. И даже в надломленной уже мифологии позднего, послевоенного соцреализма, когда силы мирового зла перешли в контрнаступление, а СССР лишь пассивно сопротивлялся напору врага,— даже и тогда нелепым поползновениям американцев и их несбыточным надеждам на мировое господство противостоял монолитный советский народ, объединенный не усилиями НКВД, а единым духом патриотизма и сталинизма.

Ни о какой «брежневской мифологии», конечно, говорить не приходится. Как нет уже никакого «народа» в брежневских «контрпропагандных» картинах. Народ потерял какую-либо сплоченность, распался на отдельные особи женского, по всей видимости, пола, передав все оплодотворяющие мужские функции даже не вождям, стоящим на Мавзолее над ликующей массой, но вездесущим «органам», по роду своей работы глубоко замаскированным и выходящим на поверхность лишь в решительный момент. Картина, возникающая на брежневском «политическом» экране, поражает как раз жестоким реализмом: из Америки в СССР никто больше не эмигрирует, если не считать двух заблудших агентов, перевербованных не силой советской идеологии, но прелестями русских женщин Ольги и Светланы. Напротив, то и дело кто-то норовит смыться из брежневского СССР; другое дело, что соблазненных перебежчиков за океаном ждет непременное разочарование, американцы их обманут, но не в том смысле, что в США не окажется долларов, жевательной резинки, порнофильмов и «мерседесов» — вот все это добро на экране,— а в том, что простодушным изменникам ничего этого как раз не дадут, прокрутят, так сказать, динамо. Таким образом, для героев брежневского политизированного кино — а значит, и для его зрителя — вырисовывается такая альтернатива: с одной стороны — неверный, но богатый «любовник», с другой — неулыбчивый «орган», держащий тебя на коротком поводке. Вот и весь миф. И если искать сегодня причины массовой эмиграции и высокого среди школьников престижа таких доходных профессий, как фарцовщик или валютная проститутка — по сравнению, скажем, с космонавтом или балериной,— то не забыть бы в перечислении упомянуть и брежневскую «контрпропагандную» кинопродукцию.

Ностальгия по мифу

Сегодня очертя голову апологитируют Америку только «новые русские американцы», точнее, те из них, кто, пройдя многие мытарства, понятные в их положении, научились-таки зарабатывать вполне пристойные по американским понятиям деньги. Они дотошно издеваются на страницах эмигрантской печати над советским дефицитом и с возмущением ругают бывших советских друзей-визитеров, которые, вовсю «пылесося», не забывают хвалить родину и столь же дружно упрекать Америку в «бездуховности».

Одни визитеры простодушно поражаются тридцати тысячам наименований в «Сэйв вэе». Другие гордо не поражаются ничему, разве что зонтикам, выброшенным в урны. Из этого корня неинформированности, фрустации и ложной гордости выросла в последнее время и еще одна фикция, усиленно культивирующаяся нашим обновленным телевидением: «они» — совсем как мы. Что верно, то верно: у американцев не оказалось рогов и копыт. И лишь советское смущение от лобовых сексуальных вопросов во время популяр-

ных телемостов выдаст тот факт, что они отчасти от нас все-таки отличаются.

По этому же пути умиления от нашей внутривидовой схожести идет и деполитизированное развлекательное кино последних лет, в котором изображаются Америка и американцы. Таких лент, кажется, всего три. Это мюзиклы «Прежде чем расстаться» (1985) и «Джек Восьмеркин — американец» (1987), а также кинокомедия режиссера Аллы Суриковой «Человек с бульвара Капуцинов» (1987). Последняя работа в некотором смысле возвращает нас к досталинским временам немой ленты «Поцелуй Мэри Пикфорд»: сходство здесь не только в полной деидеологизированности, но и в том, что это тоже «кино о кино».

Финальная реплика американского биолога Роберта из «Прежде чем расстаться» как нельзя лучше характеризует это поверхностное умиленное умонастроение: «Как жаль, что мы так мало знаем друг о друге. И не всегда правду. А ведь мы — соседи, нас разделяет только пролив». Характерно, что та же расслабляющая эйфория присутствует и в некоторых американских фильмах о Советском Союзе. Скажем, в «Шпионы как мы» (1986) двое незадачливых, но симпатичных агентов ЦРУ пересекают Афганистан, линию фронта, оказываются в Таджикистане на сверхсекретной установке для запуска стратегических ракет, но дело кончается тем, что вместе с не менее симпатичными советскими молодыми специалистами, среди которых нашлись и грудастые девахи, устраивают веселый сабантуй.

Однако разделяет нас отнюдь не только пролив. Чтобы убедиться в этом, пролистаем, например, труд писателя Николая Кузьмина, опубликованный журналом «Молодая гвардия» в прошлом году под названием «От войны до войны»[10].

Будущую войну, на которую автор многозначительно намекает, он понимает вполне по-мусульмански, как священную войну с «неверными». Америка во вражьем стане олицетворяет весь западный мир и занимает первое место. Американцы — «самые заклятые враги», а наши «либералы», которых автор именует иронически «рыцарями», «по существу призывают американцев к самой настоящей интервенции». «Долгие годы нам внушалось газетами, журналами, с экрана о непримиримой враждебности Соединенных Штатов Америки... И вдруг резкий, без всякой подготовки, поворот: нам необходимо выжить, поэтому с Америкой следует дружить... Но с ловкой руки «портняжек» (те же «либералы», но с честно заполненным пятым пунктом анкеты.— *Н. К.*) наш неискушенный зритель и читатель невольно проникается убеждением, что народ в Америке только тем и занят, что потягивает коктейли, смотрит «порнуху» да всласть митингует на улицах». Заметим, что у нашего неискушенного зрителя такое мнение если и существует, то возникло оно как раз вопреки экрану, как мы это видели, по законам отталкивания, ибо никаких коктейлей бездомные и безработные, любимые герои советской пропаганды, конечно, на экране не пьют — как, впрочем, и в жизни. Но это к слову. «Почему мы заимствуем у них проституцию и порнографию с наркоманией и никак не переймем умение работать». Пролистав наугад несколько русских романов прошлого века, легко убедиться, что с проституцией у нас на родине всегда все было в порядке, и пуританская Америка прошлого века нам явно в этом вопросе уступала. А вот относительно умения трудиться — здесь есть над чем подумать.

«К слову,— продолжает автор,— американцы с их демократией чудовищные шовинисты и пуритане. Они буквально преклоняются перед своим гимном и флагом». То есть это наши отечественные «шовинисты» ввели в свое время в советский УК статью 190-прим? Или все-таки «портняжки»?

С долей ностальгии пишет автор, что в Америке «всякий остановленный держит руки по швам, если он дернет рукой, а еще не дай бог сунет ее в карман, полицейский стреляет сразу же, в упор»,— и это автор явно почерпнул из описанной выше советской фильмотеки. «Если бы, допустим, мы не ввели войска ни в Венгрию, ни в Чехословакию, свои ракеты американцы установили бы под Прагой и Будапештом». Нужна сильная армия, ибо «защищать свою страну, свой народ, своих родителей придется, если только мы не захотим разделить участь американских индейцев». «Палец американской военщины всегда на спусковом крючке». Нет, не зря все-таки поработали сталинско-брежневские «контрпропагандисты» — и в кино тоже. «За последний век пухнущая от золота страна за океаном поражает мир лишь сытостью и цинизмом, не произведя на свет ни одной великой идеи, не родив ни одного великого мыслителя» (ну хоть подобного Н. Кузьмину, на худой конец). «Проповедуя сиюминутные удовольствия, породив рок и СПИД (эти «пуритане», хочется вставить.— *Н. К.*), аме-

[10] Пользуясь случаем, выражаю признательность Галине Старовойтовой, которая предоставила мне возможность ознакомиться в Вашингтоне с этой воистину изумительной работой.

риканцы заражают народы мира... Даже у нас в России, где культурные традиции уходят в глубь веков! Бесстыдство захлестывает наши зрелища». Кстати, последнее в известном смысле верно, если сравнивать, скажем, наше телевидение с чрезвычайно целомудренным вашингтонским телеэкраном. «США ведут себя на земном шаре подобно прожженному «пахану» в затурканном «кодлой» лагере».

Наконец-то автор перешел на родную речь. Итак, кто «пахан» — ясно. Из кого же состоит «кодла»? И на что «кодла» молится? Ряд выстраивается такой: масоны, евреи, Пикассо, Лев Давидович Бронштейн — «любитель молоденьких девочек», конкурсы красоты, роман «Зубр», писатели Бакланов и Чаковский, Казимир Малевич во главе авангардистов, «работники умственного труда, праздные, стригущие жизненные купоны за счет своего безответственного языка» Евтушенко с Вознесенским, бейсбол и теннис (отчего-то не футбол, не хоккей и не фристайл.— *Н. К.*), «мода на лесбиянство», роман «Лолита», «Обнаженная» Тулуз-Лотрека в «отвратительной позе», «пузырь Высоцкого», «гомосеки — желанные гости на Центральном телевидении», «сионизм и эстрада», а также Коротич, «настоящий культ» которого, установившийся в стране, заставляет вспомнить «Берию, поставившего себя над партией».

Это с одной стороны.

По другую сторону баррикад стоит Россия Николая Кузьмина и его соратников. Ее небесный образ включает такие элементы: храм Христа Спасителя, писатель Бубеннов — героический разоблачитель шулера Катаева, Павка Морозов и Павка Корчагин, «Незнакомка» Крамского, любовь Гришки Мелехова и Аксиньи, «хор имени Пятницкого с его истинно русским протяжным пением», художник Левитан, палестинские дети, «славные летчицы в шлемах», семь полотен Сурикова, «великий и несравненный» Большой театр, драматург Софронов — жертва «убийц в белых халатах», герои Афганистана и «одинокие утесы» журналов «Наш современник», «Молодая гвардия», «Москва», которые стоят, как «три богатыря»...

Было бы неверно и недальновидно принимать все это лишь за навязчивый бред некультурного сознания. Оно, конечно, автор не дипломат, режет правду-матку с плеча, проговаривает то, о чем до времени молчат его единомышленники поумнее. Но в этой «энциклопедии» не мифа даже, но суеверий — катехизис «русских националистов обскурантистского типа», как называл их Бердяев. И строится он целиком на непереваренной сталинской мифологии, причем в ее позднем, маразматирующем варианте конца 40-х годов. Это — излет мифа, да и вся эта «небесная Россия» — лишь ностальгия по годам 30-м, по Павке и Павлику, по «славным летчицам в шлемах». Тоска по их позитивной энергетике. Из рук умирающего послевоенного сталинизма подхватили они это знамя. Из фильмов конца 40-х взяли мифологический образ врага — «поджигателя войны», идею всемирного заговора против нашей страны, заговора империалистов в сталинской терминологии, заговора «масонов и сионистов» в их нынешней. Но это лишь переименование, и тогда и теперь речь шла и идет прежде всего о Соединенных Штатах. Ничего нового они предложить не в состоянии. Их вторичная мифология не имеет уже ни логики, ни стержня, ни цели. Она лоскутна, соткана из предрассудков и ненависти и никуда не устремлена. Она пассивна. И крайне нетерпима в силу внутренней слабости. Даже антимасонским гимном служит им парафраз «Вставай, страна огромная», поскольку их собственная творческая энергия равна нулю.

●

Наша многолетняя пропагандная дикость, неумение учиться и нежелание слышать других, не похожих на нас самих, привело к тому, что Америку мы не знаем. Не знаем, даже если достаточно критичны, чтобы не принимать за реальность кинематографические мифологические клише. Мы не ведаем американской культуры, ни религии, ни истории, ни преображенной природы, не чувствуем скрытых резервов мощи Америки и ее тайных слабостей и страхов, не понимаем механизма ее демократии, а о ее свободе толкуем, как будто речь идет об освобождении из Лефортовской тюрьмы; мы не слышим ее песен, ни музыки, ни слов, не догадываемся о богатейших пластах ее фольклора, называя его по обыкновению наших журналистов «массовой культурой», нас раздражают даже правила их футбола, не похожие на наши, мы не разбираем ни явных эмблем, ни скрытых смволов, мы совершенно теряемся в неясных нам отношениях между людьми. Мы не знаем ничего. И, кажется, готовы продолжать лелеять свое невежество.

Но если мы все-таки захотим рано или поздно учиться, нам первым делом придется стряхнуть лохмотья обветшалых мифов, которые продолжают висеть на нас. А чтобы сделать это, надо миф осознать как миф,— хотя бы.

Москва — Вашингтон, октябрь 1989 — январь 1990

Ольга Рейзен

Мы как шпионы

Образ агента КГБ в зарубежном кино

«Если будешь плохо себя вести, тебя заберет дяденька милиционер...»

Кому еще в мире придет в голову пугать ребенка представителем охраны порядка? Черти, домовые, обагренные кровью порождения фантазии братьев Гримм, летающие и ползающие злодеи — вот сказочная среда обитания провинившегося зарубежного дитяти. Для нашего же пугалом стал постовой, в котором сфокусировался родительский страх перед властью — не объяснять же ребенку про сложную структуру организации с таинственной и грозной аббревиатурой КГБ?

Будучи угрозой вполне реальной, Комитет существует и как некий фольклорный компонент нашей жизни, причем далеко не в одних анекдотах. Загадочность, помноженная на спрутовую вездесущность, превратили госбезопасность в мифическую организацию, столь же естественную и привычную, как и ужас, испытываемый перед ней. Этот ужас то обострялся — у одних поколений, то убывал — у других, в зависимости от ситуации в стране. С этим ужасом мы жили. Он стал нормой. А вот реальная организация, овеянная духом конспирации, приобрела некие условно-сказочные черты. Не срабатывал ли здесь механизм беспомощной самозащиты — вытеснения сознанием неприемлемого из реальности в миф?

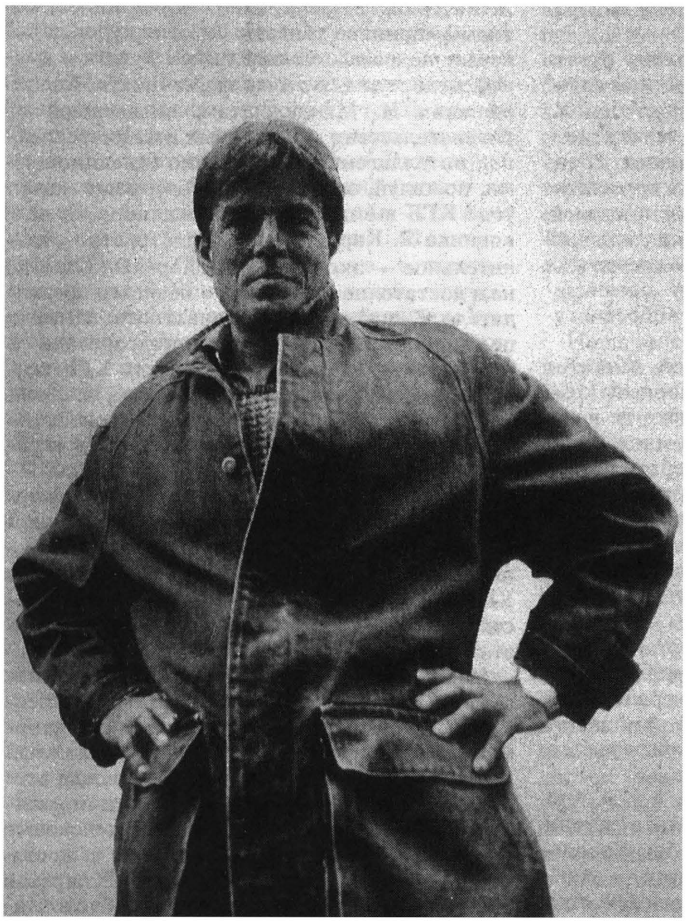
...За долгие годы мы свыклись с тем, что КГБ играет исключительную роль в жизни страны: Комитет вызывал страх, но и защищал от чего-то трудноопределимого — какникак безопасность. Защитниками отечества представали агенты КГБ на советском экране, чудовищами — за рубежом. Только советский зритель этих чудовищ до поры до времени не видел и узнавал о них лишь из гневных публицистических очерков международников, обвинявших буржуазных кинематографистов в очернительстве советской действительности.

Но пробил час, и стали появляться свидетельства палачей и жертв. Воспоминания Л. Разгона, где речь шла о тюремщиках, которым «приятно убивать: спустил курок, и исчезает человек с целым миром чувств и связей, недоступных этому тюремщику». Воспоминания Н. Мандельштам, поведавшей об издевательствах — духовных и физических— над интеллигенцией. Особенно сенсационными, пожалуй, оказались воспоминания «агентов» КГБ высшего ранга: покаянное — полковника Я. Карповича, беспристрастно-обвинительное — экс-генерал-майора О. Калугина и достаточно циничное — бывшего председателя Комитета В. Семичастного. Именно последний подтвердил то, что подозревали — или знали — многие: деятельность КГБ всеохватна до абсурда: когда не было дел, они изобретались и раздувались. Словно не подозревая об этом, западный экран ограничивал функции спецслужб привычными — для них — сферами: разведкой и контрразведкой. Так что на фоне отечественной мемуарной литературы фантазии зарубежных кинематографистов о деятельности КГБ теперь уже не выглядят очернительством, скорее лакировкой. Какова же модель этих фантазий?

Надо сказать, что в сотрудниках КГБ по-американски трудно обнаружить человеческие черты. Это скорее знаки-символы, занимающие свое место в довольно несложной иерархии ценностей. Несложной прежде всего потому, что ленты, в которых они появлялись, чаще всего были обращены к некоему усредненному зрителю-обывателю с достаточно примитивным мышлением. Жанровая специфика триллера чаще всего обусловливала не слишком серьезное отношение к противнику, которому все равно так или иначе суждено потерпеть поражение. Из фильма в фильм кочевала расхожая символика, соотносящая отрицательных персонажей с Советским Союзом: акцент, роботообразная механистическая пластика, пыжиковые шапки, каракулевые воротники, черные «Волги». («У КГБ, может, машины и получше, но они не всегда доставят вас куда вам надо»,—

бросает разъезжающий в «Жигулях» следователь прокуратуры из «Парка Горького».) Эта знаковость естественно сочеталась с привычными для американцев представлениями о злодеях — монстрах и чудовищах из сказок и комиксов. Примерно тот же принцип использовался и в советском кинематографе, когда на экране возникали агенты иностранных разведок. Превращение политического противника в огнедышащего дракона — испытанный пропагандистский прием.

В зависимости от международной обстановки и страны, производящей картину, «зло» меняло акцент, цвет кожи, внешний облик, но методология его изображения оставалась: отрицательные безликие знаки вступают в борьбу со столь же безликими, хоть и слегка индивидуализированными, знаками положительными. И если «своим» еще позволяются маленькие человеческие слабости, то врагам не позволяется ничего. Таковы рычаги действия, в котором принцип достоверности давно уступил место принципу узнаваемости. Меняются лишь стороны и страны. Всевозможные майоры Гоголи и полковники Пушкины присутствуют в зарубежных картинах не из-за плохого знания авторами советской действительности — хотя советскую действительность, честно говоря, они порой знают неважно, им это и не нужно, ведь зловещий образ СССР здесь предельно обобщен и потому не требует художественной детализации. А сознанию массового зрителя фамилии Пушкина и Гоголя говорят больше, чем, скажем, Ягоды.



«При свете дня», режиссер Джон Глен. Голландский актер Джероен Краббе в роли сотрудника КГБ Коскова

Любопытно, что при огромных внешних различиях — не только по акценту и одежде, нередко даже по походке можно отличить агента КГБ от агента ЦРУ — у них немало общего и в методах и в средствах борьбы, каковой она предстает в сюжетах картин. Это неожиданное сходство дает о себе знать в

фильмах самых разных жанров: несколько старомодном полусерьезном-полукомическом исследовании иммигрантства в «Москве на Гудзоне»; приключенческом триллере «Парк Горького» (режиссер Майкл Эптид). Об этом свидетельствует и название комедии Джона Лэндиса «Шпионы как мы».

Речь в ней — о том же. Американские спецслужбы направляют двух диверсантов на советскую военную базу, расположенную под Душанбе, с целью организовать провокационный запуск ракеты, направленной в сторону США, и развязать тем самым ответные военные действия.

Ситуация в общем-то вполне представимая: третью мировую киновойну начать несложно, и никто не знает, что послужит толчком к ней — случайность, ошибка уставшего оператора ракетной установки («Письма мертвого человека»), происки взбесившегося военного («Доктор Стрейнджлав»), непредсказуемые «игры» малой державы («На берегу») или запланированная провокация державы большой, как это происходит в фильме «Шпионы как мы».

Итак, готовятся две пары диверсантов — настоящая и подставная, для отвода глаз. Приключения второй «двойки» и составляют основную коллизию ленты. Их поступки непредсказуемы, они дилетанты, неумехи, играют не по правилам, но, как и положено в комедии, всегда выходят сухими из воды. Однако в самой ситуации скрыта не только развлекательная, но и пропагандистская задача. Их шпионы — безобидные наивные чудаки, наши — опытные жестокие супермены. А удается все им, а не нам...

Впрочем, не возбуждение агрессивных чувств к СССР — смысл ленты. Это очень мирная картина о вероятной войне, и — приводящая к миру. Ее девиз — «лучше предаться любви за 28 минут до конца света, чем ждать у моря погоды» — нашел воплощение в сцене на советской военной базе, когда по палаткам разбрелись самые разные пары, составившиеся из американских шпионов и советских пограничников. Русский с русской, американец с американкой, два отечественных гомосексуалиста и одна смешанная пара, образовавшаяся на месте,— американец с русской. Конец света не наступит, любовь в который раз спасет человечество, а американский специалист по компьютерам, ставший на время шпионом, найдет способ отклонить ракету с бомбой и направит ее в космос.

В картине Лэндиса нет привычного де-

«Парк Горького», режиссер Майкл Эптид. Аркадий Ренко — Уильям Херт

ления на «своих» — разведчиков и чужих — шпионов. Напротив, режиссер непрестанно подчеркивает общность тех и других, а также третьих, обычных людей, каждый из которых может быть легко превращен в разведчика. Или в шпиона — не боги горшки обжигают. Но советским спецслужбам и их агентам в данном случае отведена роль статистов — и затевают войну, и предотвращают ее сами американцы. Борьба добра со злом хоть и перемещается на территорию СССР, но Советский Союз остается где-то на периферии, столкновения между двумя государствами так и не происходит. Все, что предпринимается советской стороной, никак не сказывается на основных событиях фильма, агенты КГБ — пешки, не задействованные в игре. Вероятно, такое пренебрежение покажется оскорбительным великорусскому тщеславию, а можно рассматривать этот факт и с положительной стороны: мы перестали олицетворять собой смертельную опасность, угрозу, на нас взглянули как на обычных людей, в чем-то несовершенных, одним словом, таких же шпионов, как они...

В фильме «Парк Горького» ситуация иная. Здесь представители советской стороны неоднородны, почти у каждого персонажа — свой характер. Немало среди действующих лиц и агентов КГБ. Не то чтобы в представлении авторов фильма (и книги) все советские люди были стукачами; их немало потому, что события развиваются в криминальной среде.

Детективная колея сюжета от трех обезображенных до неузнаваемости трупов, найденных в Парке Горького в начале фильма, в конечном счете выводит на миллионера, торговца пушниной Осборна, контрабандой вывезшего ценные породы соболей из России. Привычная для западного экрана схема лент о герое-одиночке, вступившем в борьбу с несправедливостью, коррупцией, мафией, перенесена на советскую почву. Симптоматична расстановка сил: честный следователь прокуратуры Ренко — с одной стороны, и продавшиеся Осборну высшие чиновники КГБ — с другой. Причем к Ренко, выступающему в роли неподкупного шерифа, прибывает на помощь столь же честный американский полицейский Уильям Кирвилл, стремящийся отомстить за брата, погубленного Осборном.

Весьма поверхностное знакомство с советскими реалиями, рождающее забавные неувязки, почти пародийная заданность фабулы не позволили фильму выйти за рамки «эсперанто банальностей», по меткому выражению С. Дженкинса. Но он вышел — и самым неожиданным образом.

В «Парке Горького» советская действительность сконструирована по образу и подобию американской. Правда, Москва, снятая в Хельсинки, не похожа на Нью-Йорк, но и на Москву — не очень, несмотря на то, что по ней разъезжают «Жигули» и «Волги», а толпа одета вполне «по-совдеповски».

Исходя из традиций американского искусства, где герой-одиночка, попирающий закон по необходимости, противостоит сильным мира сего, попирающим закон корысти ради, авторы «Парка Горького» создали аналогичных советских персонажей. Оказалось, что ни мафия, ни рэкет, ни коррупция не являются прерогативой американского образа жизни. Что до борцов с этими «негативными явлениями», то и ими тоже стали одиночки — в стране всеобщего коллективизма...

●

В своей хрестоматийной статье «И. о.героя Джеймс Бонд», исследовав феномен Бонда, М. Туровская приходит к важному выводу: «Его известность универсальна; агент 007 стал более чем модой — он стал мифом современного кино... Это его фольклор»[1].

Одновременно Бонд — «это тип времени и знамение времени», «создание своего зрителя, а не только своих создателей. Он тень, отброшенная на экран из зала, цветная широкоэкранная проекция тайных помыслов и явных соблазнов». В соответствии с изменением соблазнов зрителя меняется не сам Бонд — но та структура, в которой он фигурирует. Меняется не в своей основе, но весьма существенно.

Дело не в том, что Шона Коннери, первого и непревзойденного Бонда, со временем сменил Роджер Мур, а его, в свою очередь, Тимоти Далтон. Дело и не в том, что бюджет картины неуклонно растет и с увеличением затрат меняется зрелищный антураж: появляется более совершенная компьютерная техника, более шикарные туалеты, более... Бонд не был бы Бондом, то есть не оставался бы героем — или хотя бы и. о. героя своего времени, если бы его неувядающая современность опиралась только на покрой костюма, форму воротничка рубашки или цвет носков. Важным предметом «гардероба» агента 007 стало то, с кем он вступает в борьбу и кто ему в этой борьбе помогает.

М. Туровская прослеживает этимологию противника Бонда: «Агент 007 стартовал, когда в повестке дня еще стояла борьба с нацизмом. Но когда обозначилась ситуация «холодной войны», в романах Флеминга «врагом № 1» стали русские. И даже... сам Бонд

[1] «Новый мир», 1966, № 9, с. 218.

как воплощение «британизма» становится однажды, наряду с казной и ракетами, жертвой происков советской разведки. Впрочем, когда Флемингу задали вопрос, как он относится к русским, он ответил, что «терпимо», тем более что в климате «холодной войны» на данное число наметилось «потепление»... Тогда-то вместо СМЕРШа преуспевающий уголовный писатель сочинил СПЕКТР — некое кошмарное гангстерское общество, на этот раз лишенное определенной государственной принадлежности. Все это больше демонстрирует колебания западного политического курса, нежели «принципы» автора. Но при всем том, что СПЕКТР — организация мифическая и международная, в ней по-прежнему фигурируют некие мифические Борисы и Иваны, всякие западные славяне и загадочные восточные персонажи, придавая похождениям Бонда неизменный ореол борьбы с «красной опасностью»...[2]

Со времени публикации этих размышлений М. Туровской прошло без малого четверть века, но мало что изменилось. Это подтверждает и оценка последней серии бондианы — фильма «При свете дня» английскими кинокритиками: «То, что злодеи в данном случае связаны с ультраправыми силами, свидетельствует о зависимости мифа Бонда от идеологических перемен. Фильмы о нем служат отличным барометром во взаимоотношениях «Восток — Запад», и трудно было бы представить антисоветского Бонда в эру гласности»[3]. Красные становились то сподвижниками, то противниками в зависимости от того, какая точка планеты «напрягалась», враги то чернели, то желтели, но чаще всего — «краснели», переодевались во френч военного образца («Бриллианты навсегда»), пересаживались в «Волги». Национальная принадлежность врага носила прикладной характер, и поэтому говорить о каком бы то ни было «антисоветизме» (в доперестроечном понимании этого уничтожающего термина) по отношению к бондиане было бы по меньшей мере смешно и несерьезно. Это лишь «наивный» антисоветизм, вульгарно-простодушная обработка подоспевшего ко времени политического фольклора, размноженного средствами массовой информации.

В этом смысле достаточно показательными стали ленты «Октопусси» и «Вид на убийство». Знаменательны и годы их выпуска — 1983 и 1985 соответственно.

В обеих лентах типичные для бондианы маньяки носят обычные русские фамилии — генерал Орлов, промышленник Зорин. У Орлова, настаивающего на мировой войне, ворующего сокровища Оружейной палаты, покупающего бомбу для организации провокационного взрыва на военной базе в Карл-Маркс-Штадте, впервые появляются оппоненты: ратующие за разоружение и разрешение конфликтов мирным путем члены Политбюро (почти точное воспроизведение правительственного кабинета из «Доктора Стрейнджлава») во главе с очень похожим на Брежнева председателем и чуть менее похожим на Андропова начальником КГБ. Правда, пока они еще в одной увязке с Бондом, который одерживает верх — как всегда, в одиночку. Однако важно уже то, что в Политбюро, каким оно предстало на зарубежном экране, наметился раскол, былого единства нет, советские правители, следовательно, уже не олицетворяют «красную угрозу», среди них теперь выделяются «плохие» и, что называется, «никакие».

Политическая нюансировка пока не влечет за собой изменения привычных знаковых структур. Агент английской спецслужбы, внедрившийся в организацию Орлова, закамуфлированную под цирк, одет рыжим клоуном — безобидным, смешным и трогательным; тот же костюм окажется на Бонде за несколько секунд до того, как 007 обезвредит бомбу и спасет множество жизней. А люди Орлова, исполнители трюка с метанием ножей близнецы Мишка и Гришка, носят зловещие красные косоворотки, перепоясанные черным ремешком, и черные жилетки впридачу (костюм злодея-кулака, позаимствованный из советских лент).

В какой-то момент Бонду придется переодеться в этот «кулацкий» костюм одного из братьев и вступить в схватку с другим. Схватка эта, начавшаяся на крыше вагона движущегося поезда и снятая в традициях вестерна, с одной стороны, и советских фильмов о гражданской войне — с другой, завершится в бревенчатом сарае в лесу. Бонд в красной рубахе убьет Гришку в красной рубахе.

Использование мотива братоубийства, вызывающего ассоциации с «поэтическим реализмом» Довженко или «Никто не хотел умирать», вряд ли свидетельствует об известной кинематографической образованности последнего режиссера бондианы Д. Глена, хотя — кто знает? Когда в 60-е годы «ирония опустилась в «низкие» жанры и стала расхожей модой западного экрана»[4], это было про-

[2] Там же, с. 226.

[3] "Monthly Film Bulletin", 1987, n. 643.

[4] «Новый мир», 1966, № 9, с. 222.

возвестником того, что постмодернизм пришел и в кинобондиану. О том же свидетельствует и система цитирования, заметная советскому зрителю и вряд ли ощутимая зарубежным, и, наконец, превращение Бонда из и. о. — в героя. В «Октопусси» политические и идеологические задачи начинают уступать место эстетическим. И хотя речь идет о дележке мира, борьбе за сферы влияния, политический конфликт выступает в качестве фона, а русские плохи не потому, что они русские, а просто потому, что нужен же какой-то противник...

Но вот наступил 1985 год. Забрезжили Перестройка и Гласность. И в фильме «Вид на убийство» все уже поставлено с ног на голову, начиная с предупреждающего титра в начале: «Ни фамилия Зорин, ни другие персонажи этого фильма не носят никакого сходства с реальными лицами» и кончая награждением Бонда орденом Ленина. Пусть советские пограничники, одетые в новенькую с иголочки форму, оснащенные роскошной сверкающей техникой, включая кроваво-красный вертолет со звездой и цифрой 06 на борту (на нем генерал Орлов летал в Индию в «Октопусси»), еще промахиваются автоматными очередями по вечно ускользающему 007, пусть его обманывает агент КГБ Поля Орлова — не обманет, пусть очередной маньяк, в очередной раз завоевывающий мир, носит фамилию Зорин и является агентом КГБ — бывшим...

Создается ощущение, что по ходу съемок в фильм вносились коррективы, чтобы и концы с концами свести, и отработанную схему не нарушить, и постараться, чтобы барометр политики разрядки, наступившей так внезапно, не «зашкалило».

Еще более значима трансформация образа врага в последней картине о Бонде «При свете дня» (1989). Подлый, циничный, расчетливый кэгэбэшник, он готов на любое предательство, в том числе и самого КГБ, ибо руководствуется не идейными мотивами, как это было с врагами России в прошлых сериях бондианы, а корыстью. Да и СССР уже не единый, мощный коллективный противник. Бонд спасает человечество от злодеев-одиночек, за которыми стоит *частный* интерес, а не государственная организация, и Советский Союз оказывается не по *ту*, а по *эту* сторону границы, среди тех, кого *спасает* Бонд.

В свое время мода на Бонда зашла столь далеко, что болгарский писатель А. Гуляшки заставил своего героя вступить с ним в единоборство в повести «Аввакум Захов против 07» (Правда, один ноль был предусмотрительно убран, чтобы исключить конфликты, связанные с авторским правом на агента). 07 — в болгарской версии бондианы терпел поражение от своего коммунистического коллеги. В фильме «При свете дня» Бонд словно наносит ответный удар. Место, где завязывается действие,— Братислава: героиня, снайпер и виолончелистка,— словачка. Но «удар» запоздал — соцлагеря вроде бы уже и нет. Но важно то, что представитель КГБ здесь не олицетворение защитника системы, а частное лицо, обезвредив которое, Бонд оказывает услугу и обществу капиталистическому, и обществу социалистическому. Какой долгий путь пришлось пройти агенту 007, чтобы одной акцией потрафить двум лагерям...

●

Если в лентах о Бонде, в драме Мазурского, комедии Лэндиса и даже триллере «Парк Горького», балансирующем на грани детектива и пародии, агенты КГБ окутаны флером иронии, если их потуги причинить вред капиталистическим странам обречены на провал хотя бы потому, что сказочная формула борьбы добра со злом, в той или иной форме использованная в упомянутых лентах, не допускает победы зла, то представители госбезопасности из картин «Сахаров» и «Белые ночи» действуют куда более успешно, потому что в основе двух этих фильмов не сказка, а документальные факты.

В «Сахарове», достаточно подробно рисующем биографию ученого, представители госбезопасности изображены при исполнении обязанностей: митинги, которые они запрещают, аресты, допросы. Облаченные в кожанки, штатские костюмы, скроенные на один манер, или в военную форму, они узнаваемы ровно настолько, насколько простирается наше знание о них. Обезличенные, но показанные без малейшего намека на пародию, осуществляющие ортодоксальную политику государства, агенты КГБ из фильма «Сахаров» объединяются в образ зловещего «охранителя и непущателя», чьи действия направлены в данном случае не на внешнего, а на внутреннего врага — диссидента.

Действия персонажей из органов срежиссированы сверху, властями, их вскормившими. Так главным антигероем картины становится социальный строй, подавляющий в человеке все живое. Конечно же, разоблачительный пафос создателей фильма постоянно гасится их собственным незнанием предмета разговора (не слишком-то и расширившимся во времена модных нынче КГБ-исповедей и для нас). И все же здесь западный кинематограф оказывается ближе к действитель-

ности, нежели в своих попытках спрятаться за иронию, пародию, комиксообразных советских монстров.

И когда то, что прежде показывалось в жанре черного юмора, предстает в манере, стремящейся к реализму, становится страшно.

Страшно, когда дюжий молодчик выталкивает из толпы демонстрантов пожилого академика. Страшно, когда бравые ребята из КГБ вламываются в его дом. Страшно, когда их начальники ежедневными допросами истязают Боннэр, оттягивая ее выезд за границу для необходимой операции, без которой она может ослепнуть.

Эта последняя сцена выбивается из общей весьма примитивной атмосферы ленты и становится ее кульминацией. Изнурительный ритм сцен-допросов, где неизменно все — кабинет, вопросы, реакция Боннэр: «Я отказываюсь отвечать», одинокая фигура Сахарова за дверью... Время, изгнанное из этих стен, отстукивает секунды за кадром: каждая из них приближает героиню, блистательно сыгранную Глендой Джексон, к слепоте. Замкнутость пространства кабинета, монотонное «стакатто» допросов сообщают сюжету особую напряженность еще и потому, что показанное на экране — попытка реконструкции событий, происходивших в действительности.

В ленте «Белые ночи» (1985) Т. Хэкфорда речь идет о событиях не реальных, скорее даже фантасмагорических. Авария самолета, летящего из Лондона в Японию над территорией СССР, похищение службами КГБ советского танцовщика-невозвращенца, находившегося на борту, его арест и ссылка... в Кировский театр оперы и балета и, наконец, его бегство — вся эта череда случайностей кажется неправдоподобной. Однако не невозможной: ведь приземлился же на Красной площади немецкий самолет, исчез с фестиваля в Венеции журналист О. Битов, а жену беглого танцовщика А. Годунова насильно продержали в самолете несколько суток, что тоже послужило основой для фильма, только советского. Установку на ассоциации с реальной жизнью создает и актерский ансамбль: героя, Николая Родченко, играет выдающийся танцовщик невозвращенец Михаил Барышников, его «alter ego» — американца, эмигрировавшего в Советский Союз в знак протеста против войны во Вьетнаме,— знаменитый чечеточник Грегори Хайнс. В роли полковника Чайки — работающий в США польский режиссер Ежи Сколимовский.

Именно благодаря последнему и вопреки сценарию, являющему собой «очередной пример голливудской ксенофобии, стремящейся обвенчать немыслимый сюжет с шаблонными клише о Советском Союзе»[5], фигура сотрудника КГБ чуть ли не впервые в кинематографе обретает объемность.

Чайка умен: довольно бессмысленная затея, отдающая тщеславной фанаберией,— заставить Родченко вновь выступить на сцене Кировского театра,— в его интерпретации обретает пропагандистский смысл.

Чайка хитер: он умеет проигрывать, под вспышками камер зарубежных репортеров провожает переводчицу Дарью в консульство США, хотя только что готов был скорее уничтожить ее, чем предоставить ей свободу.

На протяжении всей картины он отнюдь не бездумный проводник советской идеологии и политики. Все, что он делает, окрашено своеобразным личностным отношением, ибо для Чайки, безусловно, необычайно важен момент профессиональной (и интеллектуальной) репутации. Подобно тому как в советских фильмах на военную тему в какой-то момент появился умный враг — когда поняли, что победа над врагом глупым и беспомощным не делает чести победителю,— западный кинематограф начал отказываться от одномерных противников.

Добавим сюда фигуру исполнителя. Некогда чешский иммигрант Милош Форман из антиутопии американца Кизи создал модель тоталитарного общества, общества-тюрьмы, общества-психушки («Полет над гнездом кукушки»), вот и Сколимовский передает своему герою собственный опыт. Немногословная значительность Чайки, его уверенность обеспечены опорой на мощную машину КГБ и в то же время ослаблены страхом перед этой машиной. Сколимовский явно знает о службах безопасности чуть больше, чем другие создатели фильма, и даже чуть больше того, что он выносит на экран. И эта столь привычная для всех нас недосказанность обеспечивает невероятным происшествиям «Белых ночей» момент достоверности.

Парадокс ситуации заключается в том, что чем меньше западный кинематограф боится и пугает «красной угрозой», тем более правдоподобной становится она на экране. А может, это и не парадокс вовсе, просто, перестав бояться, они пытаются всмотреться и — чаще всего с помощью выходцев из Восточной Европы — обнаруживают в агентах КГБ то, что называется «человеческими чертами». Впрочем человеческими ли?

Не забудем фразу одного из высших чинов Комитета из «Вида на убийство», не случайно бросившего: «КГБ так просто не оставляют...»

[5] "Monthly Film Bulletin", Ibid.

Фильм в журнале

Е. Карцева

Хичкок для всех

В этом номере мы открываем рубрику «Фильм в журнале». Ее цель — ближе познакомить нашего читателя с фильмами, давно ставшими классикой мирового экрана, однако до сих пор так и не нашедшими дорогу к советскому зрителю. Премьера рубрики — литературная запись фильма Альфреда Хичкока «Психоз», которую мы публикуем вместе со статьей Елены Карцевой и материалами, посвящающими читателя в творческую лабораторию Мастера. Дальнейшие планы «ИК» — сценарии «Персона» Ингмара Бергмана, «На последнем дыхании» Ж.-Л. Годара, «Теорема» П.-П. Пазолини, «Последнее танго в Париже» Бернардо Бертолуччи, «Ночной портье» Лилианы Кавани. Редакция будет рада узнать от читателей их мнение о новой рубрике.

Зарубежный отдел «ИК»

Он был мистификатор. Этот британец, ставший американцем, сумевший соединить абсурдизм английского юмора с практицизмом янки, внушал — и внушил — своему зрителю, что лишь честно делает свое дело, развлекает его и щекочет ему нервы. Кинематограф Альфреда Хичкока обманчив, как обманчива была его внешность и принятая им игра на публику. За обликом как будто бы всегда полусонного толстяка, за его причудой хоть на секунду мелькнуть в каждом своем фильме, за нарочито простодушными ответами интервьюерам скрывался, как показывают поставленные им картины, интеллектуал высокого уровня.

Уже десять лет как его нет. И чем дальше уходит он в историю кино, тем явственнее становится то, что раньше понимали лишь немногие. Хичкок был Мастером, новатором кинематографа — и это качество проявил в жанре наиболее традиционном, скованном правилами, разработанными его создателями и, казалось, раз и навсегда принятыми его поклонниками. Точнее, на стыке жанров — криминального фильма и гиньоля. Недаром именно Хичкока подняли на щит еще в 50-е годы высоколобые критики из «Кайе дю синема», начавшие атаку на закосневшие традиционные киноструктуры.

Режиссером, вошедшим в клан классиков, его сделали не виртуозное владение интригой, не выигранная ставка на притягательность тайны, благодаря чему он умел держать зрителей в постоянном напряжении, что, конечно, само по себе чрезвычайно важно, а тончайшее понимание кинематографа как специфического вида искусства, постижение внелитературной сути кинематографической фразы. К тому же он обладал органическим монтажным мышлением: и внутрикадровым и эпизодным. Поэтому интерес к его фильмам в равной степени распределяется между тем, что происходит на экране, и тем, *как* это происходит. И хотя большей частью он снимал в своих лентах «звезд», всегда создавалось впечатление, что, как и для Эйзенштейна, это для него не главное.

Достижение высокого интеллектуального уровня в кинематографе идет, как правило, двумя путями. Путем Тарковского, Бергмана, Антониони, которые добивались многозначности содержания тщательной проработкой кадра, приданием ему полифоничности, использованием, как в музыке, двойного, зеркального или подвижного контрапункта. Замедленный темп повествования, таким образом, компенсируется многослойностью, сложным переплетением речевых, звуковых, изобразительных характеристик. Существует, однако, и второй путь к вершинам, по которому шел Хичкок. Его проработка кадров не менее тщательна, но динамика повествования не дает простора созерцательности — и только их совокупность, способы их сцеплений

Альфред Хичкок

создают ощущение полифонии. И тот, и другой путь требуют от зрителя незаурядной работы ума. По существу мы имеем дело с двумя способами плетения одинаково непростой интеллектуальной кинематографической ткани.

Вот почему лучшие фильмы «Хича» — феномен для кино достаточно редкий — одинаково интересны и тем, кто снимает с них лишь поверхностный событийный слой, и тем, кто обнаруживает еще несколько слоев, кроющихся под первым. Это особенно видно в «Головокружении», «Психозе», «Птицах».

Первая из названных картин по опросу критиков, проведенному журналом «Сайт энд саунд» в 1982 году, то есть почти четверть века спустя после того, как она была поставлена, вошла в десятку лучших фильмов всех времен. Для криминального гиньоля это неслыханная ранее честь. Причем большинству достаточно разгадывания хитроумного замысла преступника, настолько задрапированного причудливостью сюжетных и визуальных ходов, что до самого конца невозможно постичь истинный смысл происходящего. Другие же, в первую очередь, отдают должное самой интеллектуальной игре, в которую — как ложная посылка — вторгается теория о переселении душ, где присутствует психологическая загадка акрофобии (боязни высоты), куда на примере отчаянной безнадежности любви детектива к преступнице входят постулаты Зигмунда Фрейда. Автор книги о Хичкоке французский критик Жан Душе справедливо утверждал, что многое в этой ленте, помимо сюжетного, имеет еще и другой, подспудный смысл. В его трактовке понятия бездны, головокружения, как и фаллические символы — трость, колокольня, маяк — непосредственно связаны с сексуальной сферой, с отношениями полов.

Столь же непрост и подтекст «Психоза», с литературной записью которого вам предстоит познакомиться[1]. В отличие от «Головокружения» фабула этой ленты не таит особых сложностей. Но сравнение нехитрого сюжета, взятого из романа Роберта Блоха, с фильмом еще раз доказало, что Мастеру важен не столько сам материал, сколько его визуальная интерпретация. Он так и сказал об этом в интервью Франсуа Трюффо: «Мне безразлична тема; меня не волнует игра актеров; но для меня очень важны и операторская работа, и запись звука, и все те технические составляющие, которые заставляют зрителей вскрикивать».

Тот, кто видел «Психоз», может не помнить сюжет. Но едва ли кто-нибудь сможет забыть монтажную завершенность сцены

[1] Надо сразу же оговориться, что никакая, даже самая лучшая запись не дает полного представления о фильмах Хичкока, ибо передает лишь событийный ряд. Понять, почему он великий режиссер, можно лишь посмотрев его картины.

убийства героини. Нападение на нее начинается с крупного плана глаза убийцы, приникшего к отверстию в ванной комнате, и кончается таким же — крупным — планом мертвого, остановившегося взгляда жертвы. Столь же изобретательно снята и вторая смерть. Когда детектива ударяют сзади ножом, он, истекая кровью, падает с лестницы. Добиться такого эффекта удалось лишь с помощью очень сложной комбинированной съемки. (Сначала сняли общий план этой части дома. Потом актера положили на операторскую тележку, съезжавшую по ступенькам со скоростью падающего вниз человека. Этот — второй — кусок впечатали в первый.) Хичкок обожал подобные кинематографические «фокусы» и часто ими пользовался. Ученик механика в молодости, он на всю жизнь сохранил интерес к применению в трюках всяческих механизмов.

Умело вмонтировал он в сюжеты и захватывающие дух аттракционы. Так, к примеру, в картине «На север через северо-запад» — комедийной шпионской истории — их целых три. Головокружительное преследование машины, за рулем которой сидит напившийся вдрызг герой, и лишь чудо да известная истина «пьяного бог бережет» спасает его от неминуемого падения под откос. Затем сцена на пустынной дороге, в которой на этого слишком много знающего человека нападает самолет: он проносится над ним, почти касаясь колесами асфальта. И, наконец, финальное преследование главных действующих лиц — мужчины и женщины — в тех самых горах, где вытесаны огромные барельефы «отцов-основателей» — Вашингтона, Джефферсона, Линкольна — естественно, кончающееся гибелью преступников.

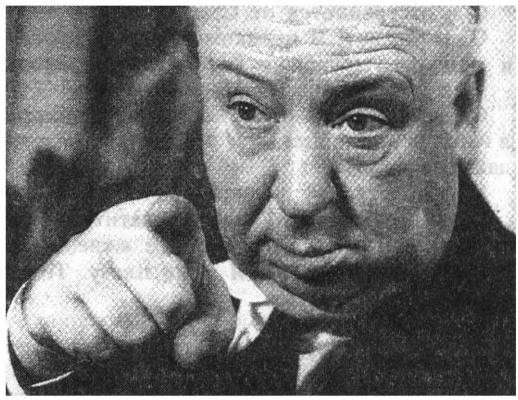
Последней значительной картиной Хичкока стали, на мой взгляд, «Птицы» (1963) — экранизация опубликованного недавно и на русском языке не слишком литературно сильного рассказа Дафны Дюморье. Режиссер превратил эту странную историю беспричинного нападения пернатых на людей в философскую притчу, в обобщенную метафору бунта природы, как тотальной угрозы человеческому существованию. Высокий технический уровень съемок эпизодов с птицами не объяснишь лишь нитками, привязанными к крыльям. Здесь потребовались и богатейшее воображение постановщика, и специальная дрессура, и сложные комбинированные съемки. Хичкок отказался от музыкального сопровождения, использовав лишь естественные звуки и электронные шумы. Получившийся эффект производил шоковое впечатление на зрителей.

Обладая недюжинным, с элементом издевки, чувством юмора, Хичкок в своих фильмах умело использовал его для решения вечной загадки человеческой натуры, в которой прихотливо, непредсказуемо сочетаются верность и предательство, вина и невиновность. К тому же, как это принято в детективе еще с легкой руки Агаты Кристи, и без того сложные мотивировки оказываются в финале совершенно иными. Что касается чисто кинематографических выразительных средств, то мастер разработал ряд приемов, и по сей день широко использующихся. Это и «саспенс» — нагнетание сценарными, визуальными, монтажными способами предельного напряжения. И «реактивный» кадр — крупный план человека или группы людей, реагирующих на те или иные события. И постоянные эксперименты со звуком, цветом, стереофонией, ограниченным пространством, ретроспективным повествованием.

Художественные находки Хичкока не только придали иную стилевую окраску традиционным структурам, не только обогатили выразительные средства кинематографа многими новациями, но и оказали огромное влияние на все американское послевоенное кино, привнеся в него, помимо всего указанного выше, также элемент таинственной угрозы, психологического напряжения, подсознательного страха. Можно смело говорить о влиянии Хичкока на творчество Стивена Спилберга, Мартина Скорсезе, Брайана де Пальма, Джона Карпентера, Дэвида Кроненберга и многих других современных режиссеров Запада. Недаром Хичкока часто называют «первым постмодернистом». Однако, как уже сказано, он любим и массовым зрителем: необычность трактовки захватывающих детективных сюжетов почти всегда делала его фильмы коммерчески доходными.

Следуя созданной им мистификаторской версии, надев маску скромника, хорошо знающего свое место и не претендующего на интеллектуализм, Хичкок любил повторять, что является всего лишь «техническим экспериментатором в развлекательном кино».

Но что — слова? Лучше всего, если каждый решит сам, что такое кинематограф Хичкока. Остались «пустяки»: пустить его фильмы на советский экран. Дождемся ли?



Альфред Хичкок

Психоз

Литературная запись по фильму В. Колодяжной

Город Феникс, штат Аризона. Пятница, 11 декабря. 14 часов 43 минуты.

Фасад многоэтажного здания. Окно с опущенными жалюзи и темной полосой внизу. Камера наезжает на полосу — на экране мрак.

В уютном номере отеля находятся Сэм и Мэрион. Мэрион лежит в постели. Сэм стоит возле нее. Он уже в брюках, но без рубашки.

Им обоим под тридцать. Мэрион очень красива, но у нее несколько жесткое волевое лицо. Сэм кажется добрым и симпатичным.

Сэм. Но у тебя нет даже...

Мэрион *(перебивает его)*. Я уже говорила, что когда я опаздываю, хозяин приходит в ярость!..

Сэм. Но это твой обеденный перерыв.

Мэрион. К тому же сегодня пятница, и тебе уже надо ехать в аэропорт.

Сэм. Я бы хотел еще немного отдохнуть здесь.

Мэрион. Мы можем пробыть в номере только до трех часов. Пора расставаться.

Сэм обнимает ее, она его страстно целует.

Мэрион. Знаешь, я испытываю ужас, когда прихожу в подобное место!

Сэм. А я видел семейные пары, которые приходили в такие отели намеренно!

Мэрион. Когда люди женаты, они могут позволить себе все что угодно. Возможно, и ты тоже ходил по отелям... *(Надевая блузку.)* Так я встречаюсь с тобой в последний раз. Ты приезжаешь сюда и по другим делам...

Сэм *(надевая рубашку)*. Еле удается урвать час или два, а ты меня за это еще и упрекаешь. Ты можешь предложить что-нибудь другое?

Мэрион. Скажи, а кто писал мне пламенные письма? Ну, хорошо, мне пора уходить.

Сэм. Я приеду на следующей неделе.

Мэрион. Побудем вместе, но без постели.

Сэм. Встретимся и пообедаем.

Мэрион. Видимо, у меня? С фотографией моей матери на камине и сестрой, которая будет хозяйничать на кухне.

Сэм. Но можно отправить твою сестру в кино, а фотографию повернуть к стене. Ладно? *(Обнимает ее.)* И приличия будут соблюдены.

Мэрион. Ты обесцениваешь даже само понятие приличий.

«Психоз» ("Psycho")
Сценарий Джозефа Стефано по роману Роберта Блоха. Режиссер Альфред Хичкок. Оператор Джон Л. Рассел. Художники Джозеф Херли и Роберт Клэтуорт. Композитор Бернард Херрман. Производство "Universal", **1960.**

Она отстраняется от Сэма.

Сэм. О, нет! Я целиком за них. Но обстоятельства требуют терпения, самоограничения и обильного трудового пота. Другими словами — напряженной работы.

Сэм снова обнимает Мэрион.

Сэм. Но если я смогу видеться с тобой и прикасаться к тебе — пусть так, как сейчас,— я готов все вытерпеть. *(И добавляет с раздражением.)* Я устал вкалывать для людей, которых даже не вижу!

Мэрион отходит от него.

Сэм. Я вкалываю, чтобы уплатить долги моего отца, который лежит в могиле, и чтобы платить алименты моей бывшей жене, а она живет на том конце света.

Мэрион *(горько)*. Я тоже плачу. Тем, кто могут встречаться только в номерах отеля, приходится платить.

Альфред Хичкок и актриса Джанет Ли. Рабочий момент фильма «Психоз»

Сэм *(размышляя)*. Еще пара лет — и мои долги будут выплачены, а если она снова выйдет замуж, прекратятся алименты.

Мэрион. А я еще ни разу не была замужем!

Сэм. Да, но когда ты за меня выйдешь, это будет здорово!

Он страстно обнимает ее, она прижимается к нему. Они целуются.

Мэрион *(глядя ему в глаза)*. Сэм, давай поженимся!

Ее руки лежат у него на плечах, она испытующе смотрит на него. Сэм явно расстроен.

Сэм. Да? И ты будешь жить со мной в кладовке за магазином скобяных товаров в Фейрвейле. Вот уж нам будет весело!

Мэрион смотрит на него грустно и задумчиво.

Сэм. И знаешь, что я тебе скажу? Когда я буду посылать своей бывшей жене алименты, ты сможешь лизать марки!

Мэрион *(с вызовом)*. Я согласна лизать марки!

Сэм *(подозрительно глядя на нее)*. Мэрион, ты хочешь порвать со мной, бросить меня и найти кого-нибудь более подходящего?

Мэрион. Я об этом подумываю.
Сэм. Как ты можешь даже думать о подобных вещах?
Мэрион улыбается ему, но несколько искусственно.
Мэрион. Смотри, опоздаешь на самолет.
Сэм. Но мы можем хотя бы вместе выйти, правда?
Мэрион. Хм. Я уже опоздала на работу.
Сэм снова обнимает ее.
Мэрион. И... тебе еще надо надеть туфли.
Сэм остается один. Он стоит, опустив голову.

Мэрион вбегает в хорошо обставленную контору с широкими окнами, стеклянными дверями, мягким диваном, удобными стульями, вентилятором и ящиками картотек.

За одним из столов работает молодая служащая Кэролайн с приятным, но несколько глуповатым лицом.

Мэрион. Мистер Лоури уже вернулся после ленча?

Кэролайн. Нет, он еще ест с тем человеком, который покупает дом на Харрис Стрит, у него дело по аренде нефтяных участков. Вот поэтому босс и опаздывает. Слушай, у тебя что, голова болит?

Мэрион. Пройдет. Головные боли, как проблемы,— ты забываешь о них, как только они перестают тебя мучить.

Кэролайн. А у тебя есть аспирин?

Мэрион. Нет.

Кэролайн. У меня есть кое-что, только не аспирин. Доктор моей мамы дал мне это в день моей свадьбы. *(Показывает маленькую упаковку.)* Тедди пришел в ярость, когда узнал, что я принимаю транквилизаторы!

Мэрион. Кто-нибудь звонил?

Кэролайн. Мне звонил Тедди, а потом звонила мама, чтобы узнать, звонил ли мне Тедди. *(Неожиданно вспоминает.)* Да, звонила твоя сестра, она сказала, что уезжает в Таксон что-то купить. Ее не будет дома весь уик-энд и...

Кэролайн умолкает, потому что в контору входят хозяин и его клиент. Хозяин, мистер Лоури — подтянутый деловой человек с усиками, строго и аккуратно одетый. Ему около пятидесяти.

Его клиент Кэссиди чуть помоложе. Он явно малокультурен и сильно навеселе. На нем дешевый мешковатый костюм, пиджак расстегнут, шляпа сдвинута на затылок. Он изнывает от жары, но находится в прекрасном расположении духа.

Кэссиди. Ух! Здесь воздух, как парное молоко! *(Он поворачивается к женщинам.)* Послушайте, девчонки, вы должны заставить своего босса сделать вам кондиционер. Сегодня он может себе это позволить.

Лоури. Мэрион, пожалуйста, приготовьте для мистера Кэссиди копии нашего контракта.

Мэрион кивает и принимается за работу. Кэссиди смотрит на нее — она ему нравится. Он подходит к ее столу.

Кэссиди. Да, завтра великий день! Моя маленькая сладкая девочка...

Мэрион улыбается ему в ответ.

Кэссиди. Нет, нет! Я имел в виду не вас. Мою дочку, мою бэби! *(Грустно.)* Завтра моя милочка встречает новый день своей жизни и покидает меня — она выходит замуж!

Кэссиди показывает Мэрион фотографию.

Кэссиди. Посмотрите на мою крошку! Ей восемнадцать лет. И за все эти годы у нее не было ни одного плохого дня!

Лоури. Пойдемте, Том. У меня в кабинете есть кондиционер.

Но Кэссиди не отходит от Мэрион.

Кэссиди. Вы знаете, как я поступаю с неприятностями? Я откупаюсь от них деньгами! А вы что, несчастны?

Мэрион *(опустив глаза)*. Да нет, ничего особенного.

Кэссиди. Я покупаю этот дом в подарок моей бэби! Сорок тысяч долларов наличными!

Мэрион бросает на него любопытствующий взгляд.

Кэссиди. Но это не значит, что я покупаю ей счастье. Это значит, что я откупился от несчастья!

Кэссиди вынимает и подает Мэрион толстую пачку денег.

Кэролайн поражена их видом.

К э с с и д и *(хвастливо)*. Я никогда не ношу с собой денег больше, чем рискую потерять. Пересчитайте!

Лоури неодобрительно смотрит на Кэссиди.

К э р о л а й н. Однако, скажу я вам!

К э с с и д и. Ну и что? Я их держу вот тут! *(Он показывает карман, куда кладет деньги.)*

Л у о р и. Том, платить такие большие суммы наличными! Это не положено!

К э с с и д и. Почему? Это мои деньги! А теперь они ваши.

Л о у р и. Наверное, лучше положить их в сейф, а затем, в понедельник утром, когда вы будете себя чувствовать получше...

К э с с и д и. Кстати, о самочувствии — где та бутылка, о которой вы говорили, что она хранится у вас в столе?

Лоури смотрит на него, скрывая неудовольствие. Кэролайн одобрительно улыбается. Мэрион занята печатанием документов.

К э с с и д и *(многозначительно глядя на Мэрион)*. О-о! Знаете, я тоже умею не трепать языком!

Мэрион не обращает на него внимания. Тогда Кэссиди поворачивается к мистеру Лоури.

К э с с и д и. Лоури, у меня агония от жажды!

Л о у р и *(показывая на пачку денег)*. Я даже не хочу оставлять их в конторе на уик-энд. Мэрион, положите их в сейф в банке.

В глазах Мэрион вспыхивает огонек.

Кэссиди отправляется в кабинет Лоури.

Л о у р и *(обращаясь к Мэрион)*. Мы возьмем у него в понедельник вместо этих денег чек.

В конторе остаются только Мэрион и Кэролайн.

К э р о л а й н. А ведь он с тобой заигрывал. *(Берет в руки пачку денег и говорит с грустью.)* Может быть, он не обратил на меня внимания, потому что заметил мое обручальное кольцо.

Мэрион берет у нее пачку денег и кладет их в конверт.

Взяв копии договора, Мэрион стучит в дверь кабинета Лоури.

В кабинете сидят Лоури и Кэссиди.

Л о у р и. Входите!

М э р и о н. Вот копии.

Кэссиди смотрит на нее с вожделением. Мэрион как будто не обращает на него внимания, но, как и прежде, в ее поведении есть доля кокетства.

М э р и о н. Мистер Лоури, если вы не возражаете, я бы хотела после банка поехать прямо домой. У меня немножко болит голова.

К э с с и д и. Ну и отправляйтесь домой! Я и ваш босс кое-куда направимся и устроим небольшой выпивон. Верно?

Л о у р и. Н-да, конечно. Вы не захворали, Мэрион?

М э р и о н. Всего лишь головная боль.

К э с с и д и. А я скажу, что вам действительно требуется — провести уик-энд в Лас-Вегасе, самом лучшем увеселительном месте в мире!

М э р и о н. Я собираюсь провести этот уик-энд в постели. Спасибо, мистер Лоури.

Мэрион входит в контору. Вид у нее мрачный и взволнованный.

К э р о л а й н. А ты не хочешь принять эти таблетки? Они прекращают любую головную боль.

М э р и о н. Нельзя откупиться от беды таблетками. Я положу эти деньги в банк, потом поеду домой, отосплюсь, и все пройдет.

Но Мэрион оказывается не в банке, а у себя дома. Она снимает юбку и блузку и остается в одном белье. Деньги лежат в открытом конверте на постели. Она укладывает в чемодан домашние тапочки, пижаму и другие вещи. Лицо у нее сосредоточенное.

Мэрион надевает закрытое дорожное платье и смотрит на себя в зеркало. Берет в руки конверт с деньгами и некоторое время размышляет. Затем кладет деньги в маленькую сумочку, а ее засовывает в большую сумку.

Мэрион закрывает чемодан и с вещами выходит из комнаты, спокойно и решительно.

Мэрион садится в машину и едет по улицам Феникса.

Неожиданно Мэрион замечает на тротуаре Лоури и Кэссиди. Она подавляет испуг и улыбается Лоури. Он отвечает ей улыбкой, но затем недоумевающе смотрит ей вслед.

Мэрион мчится по шоссе мимо поселков, равнин и холмов: она довольна и полна решимости.

Мэрион начинает уставать и боится заснуть. Она останавливает машину в безлюдном месте — вокруг песчаная равнина. Стемнело.

Утро. К Мэрион на машине подъезжает патрульный полицейский в форме и темных очках. Он смотрит внутрь и видит спящую на сиденье Мэрион. Он будит ее — она вздрагивает.

П о л и ц е й с к и й. Так-так... Вы что, куда-нибудь спешили?

Мэрион (Джанет Ли)

М э р и о н. Да... Я не собиралась так долго спать. Прошлый вечер я едва избежала несчастного случая из-за того, что хотела спать. Поэтому я и решила остановиться.

П о л и ц е й с к и й. И вы здесь спали целую ночь?

М э р и о н. Да. Я уже сказала вам, что боялась заснуть за рулем.

П о л и ц е й с к и й. Но в этом районе много мотелей. И вам бы не следовало... То есть я хочу сказать — это совсем не безопасно...

М э р и о н. Я и не думала проспать здесь целую ночь. Я просто остановилась, и все. Разве я нарушила какой-нибудь закон?

П о л и ц е й с к и й. Нет, мэм.

М э р и о н. Значит, я имею право ехать?

П о л и ц е й с к и й. А разве что-нибудь случилось?

М э р и о н *(скрывая раздражение)*. Конечно, нет. Разве я веду себя так, как будто что-то случилось?

П о л и ц е й с к и й. Откровенно говоря, да.

М э р и о н. Ну, пожалуйста. Я бы хотела поехать.

П о л и ц е й с к и й. Ну, так в чем же дело?

М э р и о н. Как в чем? Я уже сказала, что ничего не случилось, если не считать того, что я спешу, а вы отнимаете у меня время.

Машина Мэрион трогается с места.

Полицейский. Одну минуту! Выключите мотор, пожалуйста!

Мэрион пытается скрыть испуг.

Полицейский. Могу я взглянуть на ваши водительские права?

Мэрион. А зачем?

Полицейский. Пожалуйста.

Мэрион достает водительские права. Полицейский обходит машину сзади и сверяет данные.

Надпись на номерном знаке автомобиля Мэрион: «Аризона-59. АНЛ — 709. Штат Большого Каньона».

.

Мэрион въезжает в город Мобил.

Ее автомобиль тормозит у стоянки магазина, торгующего подержанными автомобилями. Она идет по направлению к конторе.

Торговец машинами *(выглядывая из дверей конторы, кричит)*. Буду через секунду!

Мэрион, держа в руках большую сумку, идет мимо машин с калифорнийскими знаками. Она бросает монетку в автомат, берет газету и просматривает ее.

К ней подходит торговец машинами, разбитной мужчина средних лет в белой рубашке с клетчатым галстуком-бабочкой.

Продавец. Я не хочу иметь неприятности.

Мэрион. Что?

Продавец. Есть старая поговорка: от первого утреннего покупателя жди самых больших неприятностей.

Мэрион принужденно смеется.

Продавец. Но, как я уже сказал, мне не хотелось бы их иметь, поэтому я намерен обслужить вас так честно и добросовестно, что вы не сможете ни в чем меня...

Мэрион *(прерывая его)*. Я могу продать свою машину и купить другую?

Продавец. Вы можете сделать все, что придет вам в голову. А так как вы женщина, то идей будет достаточно. Машина ваша?

Мэрион. Да. Дело только в том, что... но она в полном порядке. Я только...

Продавец. Вас тошнит от одного ее вида! Ладно, почему бы вам здесь не прогуляться, может быть, вы найдете что-нибудь такое, что поразит ваш взор. А я пока пошлю своего механика осмотреть вашу машину. Хотите выпить кофе? Я как раз собирался...

Мэрион. Нет, спасибо. Я хочу поменять машину, и все. И...

Продавец. ...Есть одна вещь, которую никогда нельзя себе позволять, когда покупаешь подержанные машины: спешка. Но, как я уже сказал, сегодня слишком хороший день, чтобы спорить. Я подгоню вашу машину к гаражу.

Мэрион с ужасом видит вдали полицейского, с которым она только недавно разговаривала. Но, выйдя из машины, он стоит на месте.

Продавец *(указывая на машину возле Мэрион)*. Вот такую машину я бы сам для вас выбрал.

Мэрион. Какова ее цена?

Продавец. За руль, и в путь, можете прокатиться вокруг квартала.

Мэрион. У нее действительно прекрасный вид. Но сколько это будет стоить за вычетом моей машины?

Продавец. Вы полагаете, что вам не нужно обычных полутора дней, чтобы хорошенько подумать? Ха! Вы что, в большой спешке? Вас кто-нибудь преследует?..

Мэрион. Конечно, нет. Пожалуйста...

Продавец. Ну, знаете, впервые вижу, чтобы покупатель нажимал на продавца, а не наоборот. Подсчитаем — примерно... ваша машина плюс семьсот долларов.

Мэрион. Семьсот...

Продавец. Как правило, чтобы поспорить о цене, время всегда находится, а?

Мэрион. Я согласна.

Продавец едва может скрыть удивление.

Продавец. Я полагаю, вы можете доказать, что машина ваша. Но, позвольте узнать, вы хотите избавиться от своей машины и...

Мэрион. У меня есть все необходимые документы. Здесь есть женская комната?

Продавец. В доме.

Мэрион входит в туалет, вынимает из большой сумки пачку денег и отсчитывает семьсот долларов.

Она протягивает деньги продавцу.

Продавец. Я думаю, вам все же следовало сначала попробовать эту машину. Я не хочу, чтобы кто-нибудь потом дурно отозвался о Чарли из Калифорнии.

Мэрион. Я не склонна это делать. Мы можем на этом поставить точку?

Продавец. Я бы хотел быть с вами совершенно честным, мэм. Не то чтобы я вам не доверял, но...

Мэрион. Что но?.. Что ужасного, если человек принимает решение и хочет поспешить? Вы что думаете, я украла эту машину?

Мэрион (Джанет Ли)

Продавец. Нет, мэм. Все в порядке. Садитесь.

Мэрион видит стоящего вдали полицейского. Она садится за руль, и машина трогается с места.

Механик. Эй!

Мэрион останавливает машину и поворачивается к нему. Она на грани отчаяния.

Механик поднимает с земли ее чемодан.

Мэрион. О, поставьте его, пожалуйста, сюда. Благодарю вас.

Она уезжает. Продавец и механик смотрят ей вслед.

С чувством освобождения Мэрион мчится по еще пустынному шоссе. Она представляет себе, что произойдет в ее отсутствие, и словно слышит голоса разных людей.

Голос продавца машин. Послушайте, офицер, первый раз в жизни я встретил покупателя, который торопил продавца. Наверное, ее кто-то преследует.

Голос полицейского. Чарли, я бы хотел взглянуть на ее бумаги.

Мелькают дорожные пейзажи, сады, поселки. На их фоне слышны голоса.

Голос продавца. Она вам тоже показалась подозрительной?

Голос полицейского. Она вела себя странно.

Голос продавца. Самое странное то, что она уплатила мне семьсот долларов наличными.

Мэрион за рулем: она сосредоточена, и ее лицо выражает решимость.

Голос Кэролайн. Да, мистер Лоури?

Голос Лоури. Мэрион, еще не приходила?

Голос Кэролайн. Нет, мистер Лоури. Но по утрам в понедельник она всегда чуточку запаздывает.

Голос Лоури. Позвоните мне в ту же минуту, как она войдет.

Темнеет, но еще видны поселки, равнины, перелески. Навстречу мчатся машины.

Голос Лоури. Если никто не отвечает в ее квартире, позвоните ее сестре.

Мэрион за рулем. Губы плотно сжаты.

Голос Кэролайн. Мистер Лоури, я позвонила ее сестре, туда, где она работает, в нотный магазин, но она, как и мы, не знает, где Мэрион.

Ночное шоссе, освещенное фарами автомобилей. Белеет полоса, разделяющая встречные потоки машин.

Голос Лоури. Лучше зайдите к ней домой. Может, она даже не в состоянии подойти к телефону.

Голос Кэролайн. Туда собирается ее сестра. Она беспокоится, как и мы.

Сосредоточенное лицо Мэрион.

Голос Лоури *(он говорит по телефону)*. Нет, не имею ни малейшего понятия. Я уже сказал вам, что видел вашу сестру последний раз в пятницу, когда она уходила из конторы. Она сказала, что чувствует себя неважно и хотела бы пораньше уйти с работы. Я разрешил. Это был последний раз, когда ее видел. Хотя погодите минуту. Я еще видел ее гораздо позже, она ехала в машине. Я думаю, вам лучше прийти ко мне в контору — и побыстрей! Кэролайн, соедините меня с мистером Кэссиди!

На экране ночное шоссе.

Голос Лоури. И кроме того, Кэссиди, я говорил вам об этих наличных деньгах! Я не беру на себя никакой ответственности. Если девушка работает у вас десять лет, вы ей уже доверяете! Хорошо. Да. Лучше приходите сюда.

Мэрион насмешливо улыбается сомкнутыми губами.

Голос Кэссиди. Я не собираюсь проворонить сорок тысяч долларов! Я получу их обратно, и если не хватит хотя бы цента, я возмещу их ее красивой, мягкой плотью! Я ее выслежу, можете не сомневаться!

Ночная тьма. Дождь на ветровом стекле.

Голос Лоури. Подождите, Кэссиди. Я, я все еще не могу этому поверить. Это какая-то загадка. Я, я не могу...

На лице Мэрион мстительное выражение.

Голос Кэссиди. Вы справлялись в банке, не правда ли? И они в глаза ее не видели, так? И вы еще ей верите? Мерзкая гадюка! Когда я вывалил пачку на стол, она едва на них взглянула. А сама планы строила! Да еще кокетничала со мной!

Ветровое стекло залито дождем. По крыше машины хлещет дождь.

У Мэрион слипаются глаза, и она останавливает машину. Неожиданно она замечает вдали светящиеся буквы рекламы «Мотель Бейтса».

Мэрион приближается к мотелю, в нем освещены некоторые окна. Она ставит машину у входа и открывает дверь мотеля.

Передняя пуста, Мэрион входит в коридор, но там тоже никого нет. Это пугает Мэрион, и она выходит на улицу.

Она смотрит на здание рядом с мотелем и в одном из освещенных окон видит силуэт мужчины.

Мэрион чувствует, что промокла и снова садится в машину.

Дождь усиливается и хлещет по крыше автомобиля.

Загорается неоновая реклама «Контора», из мотеля выходит молодой человек. Мэрион идет ему навстречу. Это хозяин мотеля Норман Бейтс.

На вид ему лет двадцать семь — двадцать восемь, он красив, но в его лице есть нечто странное.

Норман. Отвратительная ночь.

Они входят в помещение хорошо освещенной конторы.

Мэрион. У вас есть свободная комната?

Норман. Целых двенадцать. *(Улыбается.)* У нас двенадцать номеров, и все свободны. Дело в том, что мы теперь не на главной дороге, они проложили ее в другом месте.

Мэрион. Я так и знала, что свернула с главного шоссе.

Норман. Скорее всего, так и произошло. Теперь здесь больше никто не останавливается, разве только ошибается дорогой. Однако нет смысла думать о потерях. Мы продолжаем освещать мотель и выполнять все формальности.

Мэрион записывает в регистрационной книге — Мэри Сэмюэлс.

Норман. А ваш домашний адрес? Пожалуй, хватит и города.

Взгляд Мэрион падает на торчащую из сумки лос-анджелесскую газету.

Мэрион. Лос-Анджелес.

Норман снимает с доски один из ключей.

Норман. Комната номер один. Это здесь близко, на случай если вам что-либо понадобится. Номер рядом с конторой.

Мэрион. Я больше всего хочу лечь спать и, может быть, еще перекусить.

Норман. В десяти милях от шоссе есть большой дорожный ресторан. Он на самой окраине города Фейрвейла.

Мэрион. Разве мы так близко от Фейрвейла?

Норман. В пятнадцати милях. Я принесу ваши вещи.

Они вдвоем в номере. Мэрион еще держит в руках свою большую сумку.

Норман. Да как же здесь душно!

Он открывает окно, затем подходит к кровати и надавливает на матрац.

Норман. Зато матрац мягкий и... А вешалки в шкафу и даже письменные принадлежности имеют марку «Мотель Бейтса» — это на случай, если вы захотите, чтобы дома вам позавидовали друзья.

Он открывает дверь в смежное помещение.

Норман. А это...

Мэрион. ...ванная комната.

Норман. Да. И ес-ес-если вам что-нибудь понадобится, постучите в стенку. Я буду в конторе.

Мэрион. Спасибо, мистер Бейтс.

Норман *(улыбаясь)*. Норман Бейтс.

Мэрион молча улыбается в ответ.

Норман. Но ведь вы не собираетесь отправляться в ресторан, правильно?

Мэрион. Не собираюсь.

Норман. В таком случае, может быть, вы мне окажете любезность и поужинаете со мной? Я сам только что собирался. Правда, у меня нет ничего особенного, только бутерброды

Норман (Энтони Перкинс), Мэрион (Джанет Ли)

и молоко. Но я бы очень хотел, чтобы вы прошли в дом. Я не могу накрыть какой-нибудь особенный стол, но в кухне очень уютно.

Он пристально смотрит на Мэрион.

Мэрион. С удовольствием.

Норман. Отлично. В-вы можете пока здесь устраиваться и снять мокрые туфли, а я приду, как только все будет готово, и принесу вам свой надежный зонтик.

Оставшись одна, Мэрион прежде всего ищет, куда бы спрятать деньги. Она открывает шкаф и разные ящики, но потом заворачивает пачку денег в газету и кладет в чемодан. Подходит к открытому окну и внимательно смотрит, нет ли кого-нибудь снаружи. Там никого.

Неожиданно до слуха Мэрион доносятся голоса Нормана и его матери. Голос матери похож на голос Нормана, но более резок, временами он даже пронзителен.

Голос матери. Нет! Я сказала тебе — нет! Я не допущу, чтобы ты приглашал сюда на ужин неизвестных молодых девушек!

Мэрион прислушивается. В ночной тьме на экране возникает мрачное здание мотеля, каким его видела Мэрион.

Голос матери. Знаю, как это будет: при свечах, в вульгарном эротическом стиле современной молодежи.

Голос Нормана. Мама, пожалуйста!

Голос матери. А потом, после ужина? Музыка? Шепот?

Голос Нормана. Мама, я ее вижу в первый раз! Просто она проголодалась, а на улице дождь!

Мэрион в тревоге прислушивается к спору.

Голос матери *(она передразнивает Нормана)*. Мама, я ее вижу в первый раз! Как будто мужчины не вожделеют к незнакомкам! Ах! Я отказываюсь говорить об этих мерзких вещах, потому что они мне внушают отвращение! Ты меня понял, мальчик? Или я должна сказать ей это сама, потому что у тебя не хватает мозгов? Эй, мальчик! У тебя есть голова на плечах?

Норман. Замолчи! Замолчи!

Норман вносит в комнату Мэрион поднос с едой.

Мэрион. Я вам, кажется, причинила неприятности.

Норман. Нет. Э-э, мать, м-моя мать, как это говорится: она не в себе сегодня.

Мэрион. Вам не надо было хлопотать. Я не так уж и голодна.

Норман. О, мне жаль, э... я бы хотел, чтобы перед моими гостями мне не пришлось краснеть...

Мэрион. Не беспокойтесь об этом. И поскольку вы уже приготовили ужин, мы можем его съесть.

Норман. Это, э-это... может быть, приятнее... и там теплее — в конторе.

Мэрион. Ну что ж. Дождь прекратился.

Норман. Ужинать в конторе это слишком — слишком официально. Я-я-я... у меня есть гостиная.

Мэрион. ...Хорошо.

Они входят в гостиную, украшенную чучелами птиц. Висит большая сова с распростертыми крыльями, на жердочке сидят два попугая...

Мэрион смотрит на них, ей неприятно, но она старается это скрыть.

Норман. Садитесь.

Он расставляет на столе тарелки с едой.

Норман. Это все для вас. Я не голоден. Угощайтесь.

Мэрион принимается за еду. Он молча смотрит на нее.

Норман. Вы-вы кушаете, как птичка.

Мэрион. А вы изучаете поведение птиц?

Норман. Да как вам сказать... я слышал такое выражение: «ест, как птичка», но это — это на самом деле неправда. Потому что птицы едят страшно много.

Мэрион пристально смотрит на него, продолжая есть.

Норман. Но я-я по существу ничего не знаю о птицах. Мое хобби — набивка чучел, таксидермия.

На его лице появляется отрешенное выражение.

Норман. Наверное, я предпочитаю набивать чучела именно птиц, потому что я не переношу вида чучел зверей. Например, лисиц или шимпанзе. А некоторые, некоторые люди набивают даже собак и кошек. Но я-я на это не способен. Я думаю, что имеют хороший вид только чучела птиц, потому что они в некотором роде инертны.

Мэрион. Странное хобби. Редкое.

Норман. И непривычное.

Мэрион. Думаю, да.

Норман *(с воодушевлением)*. И это... э-это не так дорого, как вы, может быть, думаете. По правде сказать, это даже дешево. Знаете — только нитки, иголки и опилки. Химические вещества — единственное, на что тратишь деньги.

Мэрион. У мужчины должно быть хобби.

Норман *(с отрешенным видом)*. Ну, это — это, это больше, чем хобби. Хобби, видимо, существует для того, чтобы проводить время, а не для того, чтобы его заполнять.

Мэрион. А разве ваше время ничем не заполнено?

Норман. Нет. Ну, я-я веду дела в конторе и... убираю помещения и участок вокруг, и-и исполняю некоторые поручения моей матери, те, с которыми, как она считает, я могу справиться.

Мэрион. А вы проводите время с друзьями?

Норман. Ну, э... *(Смеется.)* Лучший друг молодого человека — это его мать. А у вас в вашей жизни разве не было момента пустоты?

Мэрион. У каждого своя доля.

Норман. А куда вы едете?

Пауза.

Норман. Я не хотел вмешиваться в ваши дела.

Мэрион. ...Я ищу личный остров.

Норман. От чего вы бежите?

Мэрион. А почему вы об этом спрашиваете?

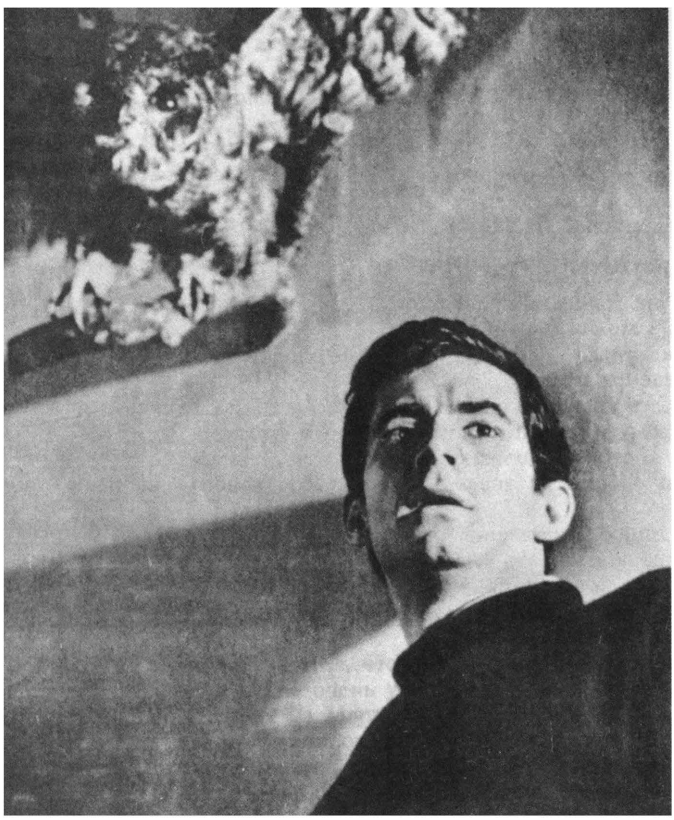
Норман. Я не спрашиваю. Какова бы ни была ваша участь, от нее нельзя убежать.

Пауза.

Норман. А дождь продолжался недолго, правда? Знаете, о чем я думаю? Я думаю, что мы все сидим в своих капканах и крепко в них зажаты.

Взгляд Нормана становится безумным.

Норман. И никому из нас никогда не вырваться. Можно царапаться и рвать когти, но все это пустое сотрясение воздуха. И несмотря на любые усилия, мы не продвигаемся ни на дюйм.



Норман (Энтони Перкинс)

Мэрион. Иногда мы по своей воле попадаем в этот капкан.

Норман. Я родился в своем капкане. И я против него ничего не имею.

Мэрион. Но вы должны... Вы должны как-то сопротивляться.

Норман. Я так и делаю, я только говорю другое.

Мэрион. Знаете, если бы кто-нибудь когда-нибудь говорил со мной так, как с вами говорила она...

Норман. Иной раз, когда она так говорит со мной, я чувствую, что готов восстать — проклясть ее и-и-и покинуть ее навсегда. Или, по крайней мере, не обращать на нее внимания! Но я знаю, что не должен. Она больна.

Мэрион. Судя по голосу, она еще бодрая.

Норман стоит на фоне совы, распростершей мертвые крылья. Над его головой ястреб.

Норман. Нет, я знаю, что говорю. Она больна. Она-она... ей пришлось одной растить меня после того, как умер мой отец. Мне было всего пять лет, и все это-это... было ей, наверное, тяжко. Я не хочу сказать, что ей пришлось идти работать или что-нибудь в этом роде. Отец оставил ей немного денег... Но несколько лет назад мать встретила одного человека...

Мэрион пристально смотрит на Нормана.

Норман. ...И он-он уговорил ее построить мотель. Он мог склонить ее к чему угодно. А потом, когда он тоже умер, для нее это был чересчур страшный удар. И-и еще... он так умирал...

Пауза.

Норман. Я думаю, об этом не следовало бы говорить за столом... Во всяком случае для нее это была слишком большая потеря. У нее не осталось ничего.

Мэрион. Кроме вас.

Норман. Знаете, сын — плохая замена любовнику.

Мэрион. Почему вы не уедете?

Норман. На личный остров, как вы?

Мэрион *(задумчиво)*. Только не так, как я.

Норман. Я не имею на это права. Кто будет о ней заботиться? Ее жизнь погаснет.

Мэрион. А не лучше вам пристроить ее в какое-нибудь место?

Норман *(в ужасе)*. Вы имеете в виду определенное учреждение? Сумасшедший дом? Там будет холодно и сыро, как в могиле. Если вы кого-нибудь любите, да, впрочем, если и ненавидите, вы с ним так не поступите. Вы должны понять, что у меня к ней нет ненависти. Я ненавижу ее болезнь.

Мэрион с интересом смотрит на него.

Норман. Люди всегда так называют сумасшедший дом. «Поместите ее в какое-либо место!»

Мэрион. Извините меня. Я не думала вас обидеть.

Норман. А что вы знаете о доброте? Вы когда-нибудь были в одном из этих заведений? Хохот, плач, суровые взгляды, которые изучают вас?

Мэрион смотрит на него сочувственно.

Норман. Мою мать — туда? Но она никому не причиняет вреда.

На экране чучела птиц.

Норман. Ведь она так же безобидна, как любая из этих птиц.

Мэрион. Очень сожалею, но я почувствовала, что она причиняет вам боль. У меня были добрые намерения.

Норман. У людей всегда добрые намерения. Не потому ли они не умеют держать язык за зубами, отпускают странные намеки, и все это всегда так деликатно...

Взволнованный Норман бросает взгляд на Мэрион.

Норман. ...Конечно, я-я и сам об этом думал. Но я не переношу даже мысли об этом. Она во мне очень нуждается. И потом это-это-это вовсе не означает, что она маньячка, что она буйная. Временами она только немножко сумасшедшая. Но мы все временами делаемся немножко сумасшедшими. А с вами такого не бывало?

Норман смеется.

Мэрион. Бывало. Иногда одного раза вполне достаточно. *(Заканчивая еду.)* Благодарю вас.

Норман *(заигрывая с ней)*. Благодарю вас, Норман.

Мэрион *(без улыбки)*. Норман...

Норман *(грустно)*. О, в-вы не-неужели вы уже хотите идти к себе в комнату?

Мэрион. Я очень устала. И завтра меня ждет долгий путь. Возвращение в Феникс.

Норман. Да?

Мэрион. Я нашла там свой капкан. Я хочу вернуться и постараться себя из него вытащить. *(Задумчиво.)* Пока не поздно.

Норман. А вы уверены, что не хотели бы побыть здесь еще немножко?.. Я хочу сказать, чтобы... продолжить нашу беседу...

Мэрион. Я бы хотела, но...

Норман. ...Хорошо, увидимся утром. Я принесу вам завтрак. Хорошо? Когда принести?

Мэрион. Чем раньше, тем лучше. На рассвете.

Норман. Хорошо. Мисс...

Мэрион. ...Крейн.

Норман. Значит, Крейн.
Мэрион. Доброй ночи.
Она уходит.

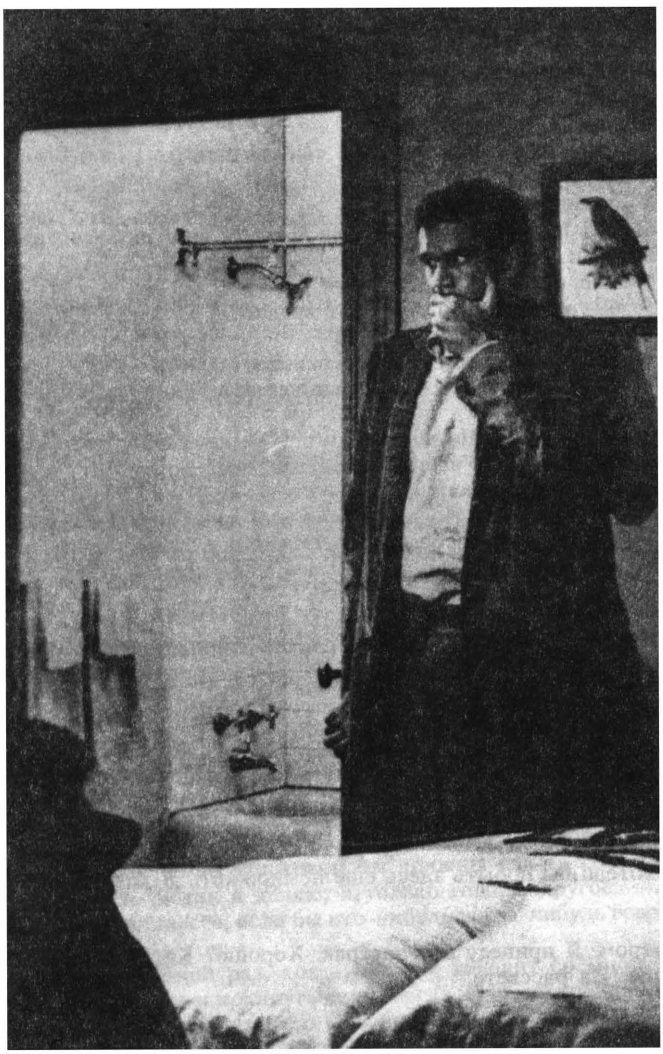
Норман проверяет запись в регистрационной книге и читает: Мэри Сэмюэлс.

Он подходит к картине, снимает ее — в стене просверлено небольшое отверстие. Прильнув к нему, Норман подсматривает за раздевающейся Мэрион.

Затем Норман быстрыми шагами идет в дом. Мы видим хорошую меблировку, ковры, картины. Норман садится за стол с видом человека, одержимого навязчивой идеей.

Мэрион в свободной домашней кофточке и юбке. Она достает деньги и банковскую квитанцию и пишет на листке бумаги: 40 000—700=39 300. Затем рвет листок на клочки, бросает в унитаз и спускает воду. Садится у столика, о чем-то задумывается. Потом моет руки.

Мэрион раздевается, входит в ванну, задергивает полупрозрачную белую занавеску из пла-



Норман (Энтони Перкинс)

стика и открывает душ. С наслаждением подставляет лицо под льющуюся воду. Ей становится легче, напряжение спадает.

Неожиданно за занавеской возникает неясный силуэт высокой худой женщины в темном длинном платье, с волосами, разделенными на прямой пробор. Большой длинный нож с силой вонзается в Мэрион: она отчаянно кричит. Удары становятся все чаще. Мэрион цепляется за занавеску, потом сползает по кафельной стенке и опускается вниз. В последний раз она беспомощно протягивает руку.

Струя воды ослабевает. Смешавшись с кровью, она вливается в сточное отверстие ванны. Лицо мертвой Мэрион с широко открытыми глазами и ее ноги — все в крови.

Комната Мэрион пуста. На столике лежат завернутые в банковский бланк деньги.

Норман выбегает из мотеля, мчится в дом и кричит.

Норман. Мама, все в крови!

Норман в ужасе прижимает руку ко рту.

Успокоившийся Норман входит в ванную со щеткой и методично уничтожает следы убийства.

Он снимает надорванную полиэтиленовую занавеску, расстилает ее на полу и заворачивает в нее труп Мэрион. Увидев свои окровавленные руки, моет их в раковине.

Затем Норман тщательно моет пол, стены, ванну, бросает тряпки в ведро. Он спокоен и сосредоточен. У него деловой вид.

Увидев возле унитаза тапочки Мэрион, он несет их в ее комнату. Там он собирает ее вещи.

Норман подходит к машине Мэрион, осматривает багажник, сиденья. Приносит завернутый в полиэтиленовую занавеску труп Мэрион и укладывает его в багажник.

Норман снова входит в комнату Мэрион, видит на ковре ключ, поднимает его. Укладывает ее вещи в чемодан. Неожиданно его охватывает тревога, и он смотрит в окно, но там никого.

Норман относит в машину чемодан и сумку Мэрион, возвращается в ее комнату и снова все осматривает. На столике у кровати он замечает пачку денег. Он берет их, не разглядывая, уносит и бросает в машину.

Норман подъезжает на машине Мэрион к болоту. Затем толкает автомобиль к болоту, и тот медленно в него погружается.

Норман смотрит на место, куда погрузилась машина, и с удовлетворением улыбается.

Сэм сидит за конторкой у себя в комнате и пишет письмо на своем бланке «Сэм Лумис. Скобяные товары. Фейрвейл. Калифорния»:

«Дорогая Мэрион, ты, как всегда, права. Я сижу в маленькой задней комнатке, в которой нам двоим трудно поместиться, но иногда она вдруг кажется мне достаточно большой для нас обоих.

Ну и что из того, что мы бедны, стеснены и у нас будет жалкий вид, по крайней мере мы будем счастливы!

Если ты еще...»

В магазине скобяных и хозяйственных товаров — единственная покупательница: пожилая женщина, которая неодобрительно рассматривает этикетку на небольшой коробочке.

У кассы сидит молодой человек, помощник Сэма — Саммерфилд.

Пожилая женщина (*ворчливо*). Пишут здесь обо всем на свете, уверяют, что это средство истребляет любых насекомых, но ни слова о том, будет ли оно для них безболезненным.

В магазин входит встревоженная молодая женщина. Это сестра Мэрион — Лайла.

Пожилая женщина. ...А я говорю, что неважно, кто это — насекомое или человек, смерть для всех должна быть безболезненной.

Лайла подходит к Саммерфилду.

Лайла. Простите, Сэм — это вы?

Саммерфилд. Сэм! Леди хочет тебя видеть!

Сэм появляется в магазине и подходит к Лайле.

Сэм. Да, мисс?

Лайла. Я — сестра Мэрион.

Сэм. Ну, конечно, Лайла!

Лайла. Мэрион у вас?

Сэм. Что вы, конечно, нет. А что-нибудь случилось?

Лайла. Она уехала из дому в пятницу. Я провела уик-энд в Таксоне, и с тех пор от нее никаких известий, даже телефонного звонка. Видите ли, если вы замешаны в этом оба, то меня это не касается. Это не мое дело. Но я хочу поговорить с Мэрион, и я хочу, чтобы она сама сказала мне, что это не мое дело! И я тогда уеду...

В глазах Лайлы появляются слезы. Сэм замечает, что Саммерфилд слушает, открыв рот.

Сэм. Боб, ты можешь пойти позавтракать.

Саммерфилд. А зачем? Я принес завтрак с собой.

Сэм. Иди и ешь.

Сэм поворачивается к безмолвно плачущей Лайле.

Сэм. Хорошо, но объясните мне, по какому, собственно, делу мы могли быть вместе?

Лайла. Извините, что я плачу.

Сэм. С Мэрион какая-нибудь беда? Что случилось?

В магазине появляется частный детектив Арбогаст. У него добродушное, хотя и решительное, лицо и проницательные глаза. Он слышит слова Сэма.

Арбогаст. Действительно, давайте поговорим о Мэрион.

Сэм. А кто вы такой, приятель?

Арбогаст. Меня зовут Арбогаст, приятель. Я частный сыщик. Итак, мисс Крейн, где она?

Лайла. Я вас не знаю.

Арбогаст. Верно, и мне известно, что вы не знаете. А если бы знали, я бы не мог проследить за вами.

Сэм. А что вас, собственно, интересует?

Арбогаст. Сорок тысяч долларов.

Сэм. Сорок тысяч долларов?

Арбогаст. Совершенно верно.

Сэм (*сердито*). В конце концов, пусть кто-нибудь из вас мне скажет, что произошло, причем немедленно. Это меня тоже касается, и я...

Арбогаст. Потише, приятель. Потише. Видите ли, ваша подружка украла сорок тысяч долларов.

Сэм. Да что вы говорите! А каким образом?

Лайла. Ей было поручено положить деньги в банк в пятницу, но она этого не сделала. И с тех пор ее больше никто не видел.

Арбогаст. Кто-то, наверное, все-таки видел. Не могло статься, чтобы никто не видел девушку с сорока тысячами долларов!

Лайла. Сэм, они не собираются отдавать ее под суд. Они только хотят получить обратно эти деньги.

Арбогаст (*угрожающе*). Сэм, если она здесь...

Сэм (*обращаясь к Лайле*). Ее здесь нет! Клянусь вам, нет!

Арбогаст. Мисс Крейн, могу я задать вам один вопрос? Вы приехали сюда только потому, что кого-то подозреваете? И все?

Лайла (*в отчаянии*). Я никого ни в чем не подозреваю. Была лишь надежда.

Арбогаст. Мне предстоит многое прояснить, но я готов вам поверить.

Лайла. Мне все равно, верите вы мне или нет. Я хочу только одного — увидеть Мэрион, прежде чем она в этом увязнет!

Сэм (тревожно). А вы все проверили в Фениксе? В больницах? Может быть, с ней произошел несчастный случай? Может быть, на нее напали и ее ограбили?

Арбогаст. Нет, ее видели, когда она уезжала из города на своей машине, и могу добавить, что ее видел сам хозяин.

Сэм. Я не могу в это поверить. (*Обращаясь к Лайле.*) А вы можете?

Лайла молчит.

Арбогаст. Ну, вы знаете, мы, детективы, первыми подозреваем тех, у кого репутация самых честных. Я думаю, она где-нибудь неподалеку, мисс Крейн. Раз существует дружок,

то она где-нибудь здесь, в этом городе, хотя рисковать она не станет и сюда не придет. Я ее найду. Мы еще увидимся.

Арбогаст уходит.

Сэм и Лайла смотрят ему вслед. Сэм нахмурен, Лайла в отчаянии.

Арбогаст у дверей нескольких гостиниц и мотелей. Он беседует с разными людьми.

Норман сидит у входа в мотель, держит в руках газету, ест конфеты из кулечка, но мысли его далеко.

Арбогаст подъезжает на машине, Норман подходит к нему.

Арбогаст. Добрый вечер.

Норман. Здравствуйте.

Арбогаст. Я чуть было не проехал мимо.

Норман. Я просто, как всегда, забыл зажечь вывеску, но у нас есть свободные комнаты. Двенадцать номеров — и все свободны.

Протягивает Арбогасту кулек.

Арбогаст. Нет, спасибо. За последние два дня я побывал в таком количестве мотелей, что у меня рябит в глазах от неонового света. Но, знаете, это первый мотель, который, похоже, прячется от мира.

Норман. Скажу вам правду. Я прекрасно помню про вывеску. Просто мне это кажется уже бесполезным, понимаете?.. Видите, прежде здесь рядом было центральное шоссе. Но вы хотите войти и зарегистрироваться?

Арбогаст. Нет, нет. Садитесь. Я не собираюсь доставлять вам хлопоты. Я только хочу задать вам несколько вопросов.

Норман. Какие же хлопоты!.. Сегодня как раз день смены белья. Я каждую неделю меняю постельное белье, было оно в употреблении или нет. Не переношу запаха сырости, а вы?

Арбогаст. М-м-м...

Норман. Это такой — даже не знаю как сказать — мерзкий запах. Заходите... А вы разъезжаете, чтобы купить мотель?

Арбогаст. Нет.

Норман. Я спросил, потому что вы сказали, что последнюю пару дней перебывали во многих мотелях. И я подумал, что, может быть, вы... а о чем именно вы хотели меня спросить?

Арбогаст. Видите ли, я ищу пропавшую особу. Меня зовут Арбогаст. Я частный сыщик.

Норман. Да ну!..

Арбогаст. Я стараюсь разыскать девушку из Феникса, которая пропала... теперь уже около недели назад. Это частный розыск, семья готова простить ее. У нее не будет неприятностей.

Норман. Не думаю, что полиция станет искать людей, которым ничто не грозит.

Арбогаст. Возможно, но я не полиция. У нас есть основания предполагать, что она ехала этой дорогой и, возможно, останавливалась в этом районе. У вас она не останавливалась?

Норман. Последние две недели сюда никто не заглядывал.

Арбогаст. Да? Вы не возражаете взглянуть на ее фото, чтобы себя не скомпрометировать?

Норман. Скомпрометировать себя? Вы говорите так, как будто вы полицейский!

Арбогаст (*подавая ему фото Мэрион*). Хорошо. Пожалуйста, посмотрите на фото.

Норман рассматривает фотографию Мэрион так, словно он ее никогда не видел.

Арбогаст. Вы убеждены, что не знаете ее?

Норман. Убежден.

Арбогаст. Ее настоящее имя — Мэрион Крейн, но она могла записать вымышленное имя.

Норман (*несколько возбужденно*). Ну, я, видите ли... не очень беспокоюсь о том, записаны клиенты или нет. Знаете, одна за другой формальности перестают существовать. ...Я не обязан даже затруднять себя и менять белье, но... старые привычки умирают с трудом. И это мне напоминает...

Норман нажимает на кнопку — загорается вывеска «Мотель Бейтса».

Арбогаст. Что это?

Норман. Свет — вывеска. На прошлой неделе здесь останавливалась супружеская пара, так они сказали, что если бы не эта реклама, они бы подумали, что здесь все запущено и брошено...

Арбогаст. Вот видите, это как раз то, что и я подумал. Кстати, вы сказали, что здесь уже около двух недель никого не было. А оказывается, была супружеская пара и...

Норман. Да...

Арбогаст. И они узнали, что ваш мотель открыт.

Норман. Д-да.

Арбогаст. Как вы сказали, старые привычки умирают с трудом? Возможно, эта девушка записалась у вас под чужим именем. Вы не возражаете, если я посмотрю вашу книгу?

Норман. Нет.

Арбогаст. Спасибо. (*Перелистывает регистрационную книгу.*) Посмотрим. Вдруг найдем запись...

Норман. Видите, здесь ничего нет.

Арбогаст. Да, вижу. Посмотрим дальше. У меня с собой есть и образец ее почерка. Так... Вот, пожалуйста. Мэри Сэмюэлс. Какое интересное вымышленное имя!..

Норман. Разве это она?

Арбогаст. Думаю, что да. Мэри — Мэрион. Сэмюэлс — ее возлюбленного зовут Сэм. Она ведь не могла замаскироваться? (*Он снова протягивает Норману фото Мэрион.*) Хотите еще раз посмотреть на фото?

Норман (*с притворной искренностью*). Видите, я-я-я... не лгал, мистер, это просто...

Арбогаст. Я знаю. Я знаю, что вы не могли бы солгать.

Норман. Видите, так трудно за всем углядеть...

Арбогаст. О, конечно, понимаю, понимаю.

Норман *(натужно улыбается)*. Да-да... то-тогда шел дождь, и ...ее волосы были совсем мокрыми. И к тому же это-это, согласитесь, действительно не очень хорошее фото.

Арбогаст. Допустим. А теперь расскажите мне о ней все.

Норман. Ну... она приехала... довольно поздно ночью и... она сразу пошла спать и... уехала очень рано на следующее утро.

Арбогаст. Что значит рано?

Норман. Ну, очень рано утром.

Арбогаст. А точнее?

Норман. Это... бы-бы-бы-бы-бы-бы-было следующее утро, в воскресенье.

Арбогаст. Понятно. А ее кто-нибудь здесь встречал?

Норман. Нет.

Арбогаст. Она с кем-нибудь приехала?

Норман. ...Нет.

Арбогаст. Она кому-нибудь звонила или...

Норман. Нет.

Арбогаст. ...выходила куда-нибудь?

Норман. Нет.

Арбогаст. Вы провели с ней ночь?

Норман. Нет.

Арбогаст. Но в таком случае, откуда вы знаете, что она никому не звонила?

Норман (*стараясь взять себя в руки*). Она-она была очень утомлена и... Видите, я начинаю в-вспоминать все это. Я-я сейчас воссоздаю мысленно картину того, что случилось. Как вам известно, в нашем подсознании остается изображение прошлого...

Арбогаст (*насмешливо*). Это верно. Но на это нужно время...

Норман. ...Она по-шла вот туда, назад, а потом встала вот здесь с бутербродом в руке и сказала, что... она должна рано лечь спать, потому, что ей... предстояла долгая д-д-д-дорога.

Арбогаст. Куда «назад»?

Норман. Назад — туда, откуда она приехала.

Арбогаст. Нет, нет. Вы сказали прежде, что она пошла куда-то назад... встала — где?

Норман. Д-да, назад, в мою... мою гостиную. ...Она была очень голодна, и я сделал ей бутерброд. И тогда она сказала, что она очень устала и... хочет спать.

Арбогаст. Понятно. А как она вам заплатила? Наличными? Чеком?

Норман. Наличными.

Арбогаст. Наличными? И после этого она уехала и больше не возвращалась?

Норман *(улыбаясь)*. А почему она должна была вернуться? Мистер Арбогаст ...я полагаю, что мы обо всем уже поговорили, не так ли? Если вы не возражаете, мне нужно еще поработать.

Арбогаст. Честно говоря, я против. Видите ли, если желе не загустевает, значит, не хватает желатина. А здесь пока все не ясно. Не создается единой картины, кое-что выпадает.

Норман. ...Я не понимаю, что вы можете еще от меня услышать. Как вы знаете, люди сюда приезжают и уезжают.

Арбогаст. Это верно. Значит, ее здесь нет, я вас правильно понял?

Норман *(смеется)*. Ее здесь нет.

Арбогаст (Мартин Бэлзам), Норман (Энтони Перкинс)

Арбогаст. ...А если бы я захотел проверить комнаты, все двенадцать,— мне для этого понадобился бы ордер, верно?

Норман *(берет в руки чистое постельное белье)*. Послушайте, если вы мне не верите, пойдемте, пойдемте со мной... вы мне заодно поможете перестелить постели, хорошо?

Арбогаст. Нет-нет, спасибо.

Норман несет в комнаты постельное белье.

Арбогаст подходит к дому, где живет Норман. В окне он замечает женскую фигуру и неожиданно сталкивается с Норманом.

Норман. Вы передумали? Знаете, я убежден, что у меня такое лицо, которому трудно не поверить, хотите вы этого или нет.

Арбогаст. В доме еще кто-нибудь есть?

Норман. Нет.

Арбогаст. Но ведь кто-то там сидит у окна.

Норман. Нет, нет, нет, там никого нет.

Арбогаст. Как нет, когда есть? Взгляните сами.

Норман. Да это, наверное, моя мать. Она-она там, но она инвалид. Это... э-это практически то же самое, что жить одному.

Арбогаст. Понимаю. А если бы эта девушка, Мэрион Крейн, находилась здесь, вы бы не стали ее скрывать? Верно?

Норман. Не стал.

Арбогаст. Даже если бы она вам хорошо заплатила?

Норман. Все равно не стал бы.

Арбогаст. Давайте приведем в качестве аргумента такой пример: предположим, она бы захотела, чтобы вы из любезности оказали ей покровительство. Вы бы поняли, что вас используют, и не позволили бы ей себя одурачить, не правда ли?

Норман. Но я-я не дурак.

Арбогаст. Но в таком случае...

Норман. Я не из тех, кого можно одурачить. Даже если это женщина!

Арбогаст. Ну, это не бросило бы на вас тень как на мужчину. Сожалею, что...

Норман. ...Давайте подойдем к этому так. Допустим, она могла бы одурачить меня, но ей не удалось бы одурачить мою мать.

Арбогаст. Значит, выходит, что ваша мать с ней встречалась. Мог бы я поговорить с вашей матерью?

Норман. Нет. Как-как я уже сказал вам, она прикована к...

Арбогаст. Да, но всего несколько минут — мне больше не нужно. Может быть, я получу какой-нибудь намек, мелочь, которую вы упустили.

Норман. Нет.

Арбогаст. Знаете, больные старые женщины весьма остро все подмечают.

Норман. Видите ли, мис-мистер...

Арбогаст. Минутку. Я ее ничем не потревожу.

Норман. Мистер Арбогаст, я-я думаю, что я сказал вам все, что мог.

Арбогаст. Да, но только для...

Норман. ...Поэтому, думаю, будет гораздо лучше, если вы сейчас уедете.

Арбогаст. Ну, хорошо, хорошо. Конечно, вы избавили бы меня от беготни, если бы разрешили мне поговорить с ней — мне для этого тоже нужен ордер?

Норман. Конечно.

Арбогаст. Ну, хорошо. Во всяком случае, спасибо.

Норман стоит в задумчивости. Он видит, что Арбогаст входит в телефонную будку.

Арбогаст (*по телефону*). Алло, Лумис? А Лайла там? Пожалуйста, передайте ей трубку. Лайла? Послушайте, Лайла. Здесь была Мэрион. Да. В ночь с субботы на воскресенье в «Мотеле Бейтса». Это недалеко от города на старой дороге. Я даже знаю, в какой она была комнате. Номер один. Так вот, молодой парень, хозяин этого места, сказал, что она провела здесь только одну ночь и уехала на следующее утро, вот и все. Нет, не совсем так. Да, я его расспрашивал как следует, можете мне поверить. И я узнал у него все, что только было можно. Мне надо собрать воедино все здешние данные. Должен сказать вам, что я удовлетворен неполностью. Видите, у этого парня здесь есть старая больная мать. Я думаю, что она видела Мэрион и говорила с ней. Нет. Нет, к сожалению, он не позволил мне повидать ее. Я пробовал, но... Прежде всего я хочу вернуться в этот мотель. Нет, оставайтесь там вместе с Лумисом. Я подъеду к вам примерно через час. Ладно, отлично. Вы будете, наверное, рады узнать, что я считаю, что наш друг Сэм Лумис не знал, что Мэрион была здесь. Хорошо. Пока.

Арбогаст подходит к мотелю. Он входит в гостиную, уставленную чучелами птиц.

Арбогаст. Бейтс?

Никто не отвечает.

Он входит в комнату, которую занимала Мэрион, все осматривает, открывает ящик столика и шкаф.

Арбогаст идет в дом, в котором живет Норман. Он входит в гостиную: на стенах картины, всюду стоят вазы с цветами, дорогая мебель.

Арбогаст поднимается по лестнице. Одна из комнат наверху приоткрывается, и оттуда бьет свет.

Неясно мелькает силуэт высокой женщины в темном платье.

Вдруг некто невидимый нами несколько раз вонзает в Арбогаста нож. Арбогаст в ужасе кричит, падает вниз с лестницы, пробует подняться. Он умирает, раскрыв глаза.

Та же фигура женщины видна издали со спины: кажется, что она проверяет, жив ли Арбогаст.

Раздается отчаянный крик матери: «Норман!»

Лайла и Сэм устали ждать Арбогаста. Оба мрачны.

Сэм. Иногда в субботний вечер чувствуешь себя особенно одиноким. Вы когда-нибудь это замечали, Лайла?

Лайла (*смотрит в окно*). Сэм, ведь он сказал — через час или даже раньше.

Сэм. Да-а. А прошло уже три.

Лайла. Мы должны вот так сидеть здесь и ждать?

Сэм. Он вернется. Давайте наберемся терпения, хорошо?

Лайла. А старое шоссе отсюда далеко?

Сэм. Вы хотите отправиться туда? И наткнуться там на Арбогаста и ...мать Бейтса и, может быть, ее потревожить? Вряд ли это разумный шаг.

Лайла. Терпение не присуще нашему семейству, Сэм. Я еду туда!

Сэм. Но Арбогаст сказал...

Лайла. Через час или даже раньше! Решено, еду.

Сэм. Вы не найдете дорогу. Оставайтесь здесь.

Лайла. А почему я не могу поехать вместе с вами?

Сэм. Ну, я не знаю... один из нас должен остаться здесь на случай, если он сюда уже едет.

Лайла. Что же мне делать? Сидеть и ждать?

Сэм подъезжает к «Мотелю Бейтса», выходит из машины и подходит к двери.

Сэм (*кричит*). Арбогаст! Арбогаст! Арбогаст!

За деревом молча стоит Норман. Повсюду темно и тихо.

Сэм стучит в дверь мотеля. Потом подходит к дому, где живет Норман, и видит в окне силуэт женщины. Он стучит в дверь. Никто не отвечает.

Сэм входит в комнату, где сидит Лайла.

Лайла (*с упреком*). Сэм!

Сэм. Ни Арбогаста, ни Бейтса. В доме только старая женщина. Больная старая женщина, которая или не может открыть дверь, или не хочет.

Лайла. Куда же он мог подеваться?

Сэм. Может быть, он напал на какой-то след?

Лайла. И даже мне не позвонил?

Сэм. Возможно, он торопился.

Лайла. Сэм, он позвонил мне, когда еще ничего не выяснил. Поэтому он был расстроен. Вы думаете, он не позвонил бы, если бы что-нибудь узнал?

Сэм. Конечно, позвонил бы. Пойдем к Олу Чемберсу.

Лайла. А кто это?

Сэм. Выборный шериф нашего района.

Лайла. Хорошо. Я только надену пальто.

Лайла и Сэм в прихожей у шерифа. Шериф — пожилой человек с решительным лицом. Рядом его полная немолодая жена.

Сэм. Добрый вечер. Я и не знаю, с чего начать. Пожалуй, надо с самого начала.

Лайла. Да.

Сэм. Это Лайла Крейн из Феникса.

Лайла. Здравствуйте.

Сэм. Она здесь, потому что ищет свою сестру. А частный детектив ей помогает. Так вот, этот детектив позвонил и сказал, что он проследил ее путь до мотеля на старом шоссе...

Миссис Чемберс. Это «Мотель Бейтса».

Сэм. Он узнал, что она была там, и позвонил сказать, что собирается кое о чем спросить миссис Бейтс.

Миссис Чемберс (*удивленно*). Значит, Норман женился?

Сэм. Не думаю. Речь шла о старой женщине, его матери. Но как бы там ни было, он звонил вечером. И с тех пор мы его не видели и не слышали о нем ничего.

Шериф. Итак, ваша сестра исчезла. Когда?

Лайла. Она уехала из Феникса в пятницу, неделю тому назад, и с тех пор ее след потерян.

Шериф. А почему и вы, и детектив приехали сюда искать ее в Фейрвейле?

Сэм. Они думали, что она поехала ко мне.

Шериф. Она по своему желанию покинула Феникс?

Лайла. Да.

Шериф. Значит, она не исчезла, а скорее убежала.

Сэм. Это верно.

Шериф. Почему она убежала?

Лайла. Она украла деньги.

Шериф. Много?

Лайла. Сорок тысяч долларов.

Шериф. И полиция не могла...

Сэм. Те, кого это касается, подумали, что если бы они могли заставить ее вернуть деньги, то можно было бы избежать вмешательства полиции.

Шериф. Этим объясняется приглашение частного детектива. Итак, он проследил ее путь до «Мотеля Бейтса». Что точно он сказал вам, когда звонил?

Лайла. Он сказал, что Мэрион была там... одну ночь и потом уехала.

Шериф. С сорока тысячами долларов?

Лайла. Он ничего не говорил о деньгах. И вообще разве так важно, что он сказал по телефону? Он собирался приехать к нам сюда и рассказать, о чем он говорил с матерью Бейтса, а его нет. И я бы хотела, чтобы вы чем-нибудь помогли.

Шериф. Чем конкретно?

Лайла. Простите меня, если я слишком волнуюсь! Но я уверена, что там произошло что-то плохое, и я хочу знать, что именно!

Шериф. Я тоже думаю, что дела плохи, мисс. Но в другом смысле. Я думаю, что вы узнали дурные вести от вашего частного детектива. Он наверняка напал на горячий след, узнал, куда отправилась ваша сестра, и, возможно, от Нормана Бейтса. И позвонил вам, чтобы вы сидели тихо, пока он направляется за ней и деньгами!

Лайла. Нет! Нет! Он сказал, что он неудовлетворен и собирается вернуться сюда.

Миссис Чемберс (*мужу*). А почему тебе не позвонить Норману — пусть он скажет, что там действительно случилось?

Шериф. Так поздно?

Сэм. Но его не было дома, когда я туда недавно ездил. Если он вернулся, то, вероятно, еще не лег спать.

Шериф. А он никуда и не уходил, когда вы были там. Он просто не открыл дверь ночью — так поступают многие. Этот парень живет, как отшельник. Достаточно вспомнить ту ужасную историю, которая случилась около десяти лет назад.

Лайла. Пожалуйста! Позвоните!

Миссис Чемберс, несмотря на возражения мужа, снимает трубку.

Миссис Чемберс. Флори? Шериф хочет, чтобы вы его соединили с «Мотелем Бейтса»...

Шериф. Норман? Шериф Чемберс. Да, я чувствую себя очень хорошо, спасибо. Послушайте, мы здесь очень волнуемся. Да. У вас ...останавливался сегодня вечером один человек? Нет, он не был вашим клиентом. Это частный детектив по фамилии...

Лайла. Арбогаст.

Шериф. Арбогаст. После этого он уехал? Нет, все, все в порядке, Норман. (*Обращаясь к присутствующим.*) Этот детектив действительно был там, и Норман сказал ему все, что знал о девушке. Детектив поблагодарил его и уехал.

Лайла. И не вернулся сюда? И не повидал мать?

Шериф. Ваш детектив сказал вам, что не вернется сразу, потому что он хочет расспросить мать Нормана? Так?

Лайла. Да.

Шериф. Мать Нормана Бейтса умерла и похоронена на кладбище Гринлоуна десять лет назад!

Миссис Чемберс. И я помогала Норману выбрать платье, в котором она была похоронена, голубое с барвинками.

Шериф. Это известно каждому, Сэм. Единственный случай убийства и самоубийства среди жителей Фейрвейла. Миссис Бейтс отравила парня, с которым она была в связи, когда узнала, что он женат, а потом сама приняла хорошую дозу того же яда. Стрихнин. Ужасный способ умереть.

Миссис Чемберс. Норман нашел их обоих мертвыми в постели.

Лайла внимательно слушает.

Сэм. Вы хотите сказать, что старая женщина, которую я видел у окна, не мать Бейтса?

Шериф. Минутку, Сэм. Вы уверены, что видели именно старую женщину?

Сэм. Да! В доме за мотелем. Я звал, колотил в дверь, но она меня просто игнорировала!

Шериф. И вы хотите сказать мне, что видели мать Бейтса?

Лайла. А кто же это еще?! Ведь Арбогаст сказал то же самое! И этот молодой человек не позволил ему увидеться с ней, потому что она слишком больна!

Шериф. Ну, хорошо, если эта женщина — миссис Бейтс, то кто та женщина, которая была похоронена на Гринлоунском кладбище?

Норман бродит около мотеля. Потом идет по комнатам дома и поднимается вверх по лестнице.

Лестничная площадка. Из комнаты доносятся голоса.

Голос Нормана. Мама. Я... Я должен тебя отнести...

Голос матери. Мне жаль, мальчик, но ты выглядишь смешно, когда даешь мне приказы.

Голос Нормана. Прошу, мама!

Голос матери. Нет. Я не хочу прятаться в погребе для фруктов. Ха! Ты думаешь, я фрукт, ха?! Я останусь здесь. Это моя комната, и никто меня из нее не вытащит, и в последнюю очередь мой большой храбрый сын!

Норман. Подумай, мама! Он явился по следам той девушки, и наверняка кто-нибудь заявится искать его след! Мама, пожалуйста! Это ведь только на несколько дней. Только на несколько дней, чтобы они не могли тебя найти.

Голос матери. На несколько дней! В этом темном сыром фруктовом погребе! Нет! Ты меня однажды уже там прятал, и ты больше этого не сделаешь. Никогда, ни за что! А сейчас уходи отсюда! Я тебе сказала, мальчик, уходи отсюда!

Голос Нормана. Я тебя отнесу на руках, мама!

Голос матери. Норман, ты понимаешь, что ты делаешь? Не прикасайся ко мне! Не прикасайся! Норман! Отпусти меня, отпусти меня! Я могу пойти сама.

На секунду мелькает Норман с какой-то большой ношей.

Воскресенье. Утро. Люди возвращаются из церкви. В толпе Лайла, Сэм и шериф с женой.

Сэм (*шерифу и его жене*). Доброе утро.

Шериф и миссис Чемберс. Доброе утро.

Сэм. Мы подумали, что если вы не возражаете, мы могли бы поехать в этот мотель вместе с вами.

Миссис Чемберс. А он уже был там.

Шериф. Я поехал туда до церковной службы.

Миссис Чемберс. А вы завтракали?

Они кивают.

Сэм. И ничего не обнаружили?

Шериф. Ничего. Не будем загораживать людям дорогу. Лайла, он повторил то же,

что он сказал вашему детективу. Она записалась под вымышленным именем. Я сам видел регистрационную книгу. Осмотрел фактически все место. Этот парень живет там один.

Сэм. И никакой матери?

Шериф. Это были галлюцинации, Сэм. Конечно, я знаю, вы не из той категории людей, у которых бывают видения, но там не было женщины. И я не верю в привидения. Итак...

Лайла *(перебивая его)*. Я...

Шериф (*заканчивая свою мысль*). ...с этим все кончено.

Лайла. Я все-таки чувствую, что там что-то неладно.

Шериф. Я вас понимаю. Мне жаль, что я не мог вас хоть немного успокоить. А вы не хотите сегодня днем прийти ко мне в управление и заявить об исчезновении девушки и о краже? Это надо бы сделать. И чем скорей вы передадите все в руки закона, тем скорее представится возможность найти вашу сестру. Как насчет этого?

Лайла. Я не знаю.

Миссис Чемберс. Сегодня воскресенье. Приходите с вашим заявлением к нам домой к обеду. Так вам будет легче. И вы тоже, Сэм.

Сэм. Спасибо.

Лайла и Сэм идут по улице.

Сэм (*с негодованием*). Выходит, я принадлежу к породе людей, у которых бывают видения.

Лайла. Нет, Сэм, вы не такой.

Сэм. Ладно, вы хотите, чтобы я вас подвез к гостинице или...

Лайла. Сэм, я не успокоюсь, пока не съезжу туда!

Сэм. И я тоже. Поедем вместе.

Они оба едут в машине Сэма.

Сэм. Нам лучше сейчас решить, что мы там должны сказать или сделать, когда мы явимся.

Лайла. Мы должны там зарегистрироваться как муж и жена. Займем комнату, а потом обыщем каждый дюйм этого места и внутри и снаружи!

Они подходят к мотелю. Норман смотрит на них через просвет между оконными занавесками.

Сэм. Хотел бы я знать, где тут обитает отшельник Норман Бейтс.

Лайла. Кто-то был у окна. Я видела, как шевельнулась занавеска.

Сэм. Идем.

Норман выходит им навстречу.

Норман. Здравствуйте!

Сэм. А я только что намеревался позвонить вам.

Норман. Вам, наверное, нужна комната?..

Сэм. Мы сначала собирались ехать прямо в Сан-Франциско, но нам не нравится вид этого неба. Похоже, будет скверный денек, не правда ли?

Норман. Верно.

Все трое в конторе.

Норман. Я вас помещу в номер десятый.

Сэм. Лучше сначала зарегистрироваться, не так ли?

Норман. Нет, это не обязательно.

Сэм. Мой хозяин оплачивает поездку, и он требует чуть ли не нотариального подтверждения. Поэтому я предпочитаю зарегистрироваться и получить расписку.

Сэм записывает имена в регистрационную книгу.

Норман (*берет у него книгу*). Спасибо. Я принесу ваши чемоданы.

Сэм. У нас их нет.

Норман. Тогда я покажу вам комнату.

Сэм. Первый раз в жизни встречаю такое. В этой стране, если вы останавливаетесь в гостинице без вещей, вы должны платить вперед.

Норман (*тревожно*). Десять долларов.

Сэм. А расписка?

Лайла. Я пойду вперед.

Сэм (*Норману*). Не утруждайте себя. Мы сами найдем номер.

Лайла и Сэм в комнате.

Лайла. Сэм, мы должны пойти в тот номер и обыскать его, как бы мы ни боялись что-то там обнаружить и как бы нам это ни было больно.

Сэм. Я тоже так считаю. Вы думаете, если что-нибудь случилось, то именно здесь?

Лайла. Не знаю. Но если у человека такое бесполезное дело, как этот мотель, то что ему нужно, чтобы с ним покончить? Купить другое дело в другом месте, что же еще? За сорок тысяч долларов!

Сэм. А как мы можем это доказать? Конечно, если он откроет мотель на другом шоссе, скажем, через год...

Лайла. Сэм, Арбогаст мне симпатизировал. Или жалел меня и уже начинал относиться точно так же и к вам. Я это почувствовала, когда последний раз говорила с ним по телефону. Он никуда не мог уехать или что-либо предпринять, не сказав нам, но ему помешали. А если ему помешали, значит, он что-то обнаружил!

Сэм. Мы начнем с комнаты номер один.

Они выходят.

Сэм. Если он нас увидит, скажем: мы вышли прогуляться.

Лайла и Сэм тщательно осматривают все в комнате, которую занимала Мэрион.

Сэм. Бейтс?

Ответа нет. Сэм переходит в ванную.

Сэм. В душе нет занавески.

Лайла тоже входит в ванную и осматривает унитаз.

Лайла. Сэм!

Сэм. Что?

Лайла (*показывая клочок бумаги*). Посмотрите!

Сэм. А что это такое?

Лайла. Цифровые расчеты. Это бумажка не была смыта водой. Посмотрите, Сэм. Какая-то цифра была прибавлена к сорока тысячам или из них вычтена. Это доказывает, что Мэрион действительно была здесь. Совпадение невероятное...

Сэм. Бейтс никогда не отрицал, что она здесь была.

Лайла. А разве это не доказывает, что он узнал про деньги?

Сэм. А если мы его прямо спросим, куда он их спрятал?

Лайла. Нет. Но эта старая женщина, кем бы она ни была, сказала что-то Арбогасту. Я хочу, чтобы она сказала то же самое и нам!

Лайла направляется к выходу.

Сэм. Вы не должны туда ходить!

Лайла. Почему?

Сэм. А Бейтс?..

Лайла. Ну, хорошо, давайте найдем его. Кто-нибудь из нас будет его занимать, а другой пойдет к старухе.

Сэм. У вас не хватит силы, чтобы задержать его, если он станет сопротивляться. И я бы не хотел, Лайла, чтобы вы одна пошли в этот дом.

Лайла. Я и одна могу справиться с больной старой женщиной!

Сэм. Ну, хорошо. Я найду Бейтса и задержу его.

Лайла подходит к двери.

Сэм. Подождите минуту! Если вам удастся что-нибудь выяснить у матери, вы сможете найти дорогу обратно в город?

Лайла. Да. Конечно.

Сэм. Итак, если вы что-нибудь узнаете, не задерживайтесь, чтобы сказать об этом мне.

Лайла уходит.

Сэм ищет Нормана.

Норман (*неожиданно появляясь*). Вы меня ищете?

Сэм. Как вам сказать... по правде, да. Моя жена легла вздремнуть, а я вечно ее беспокою. Поэтому я и решил поискать вас, чтобы поговорить.

Норман. Отлично. Вы довольны вашей комнатой?

Сэм. Очень хорошая комната.

Лайла быстро идет в дом, где живет Норман. Она поднимается на крыльцо, идет вверх по лестнице, с трудом открывает дверь в комнату.

Сэм сидит за столом в прихожей. Норман возле него, он старается улыбаться.

Сэм. Я не сказал, что вы вряд ли можете быть довольны такой жизнью. Я только позволил себе усомниться. И я думаю, что если бы у вас появилась возможность отсюда выбраться, вы бы избавились от этого жилища.

Норман (*возбужденно*). От этого жилища! Да это жилище является моим единственным миром! Я вырос в этом доме! У меня было очень счастливое детство. Моя мать и я были более чем счастливы.

Лайла поднимается на площадку лестницы, где мы слышали спор Нормана с матерью. Затем она входит в спальню. Кровать застлана дорогим покрывалом. На столике неподалеку стоит еда. Лайла распахивает шкаф: в нем висят женские платья.

На задрапированном туалетном столике — флаконы и тюбики.

Спальня украшена картинами, старинными вышивками и кружевными салфеточками.

Лайла вздрагивает: на столике лежат мумифицированные кисти женских рук.

На мягкой постели вдавлено покрывало по фигуре лежавшего человека.

Сэм и Норман.

Сэм. Вы чем-то испуганы? Разве я сказал что-нибудь ужасное?

Норман. Я не знаю, о чем вы говорили.

Сэм. Я говорил о вашей матери и о вашем мотеле. Вы намерены это сделать?

Норман. Что именно?

Лайла вошла в другую комнату. Здесь на постели лежит простое лоскутное одеяло. Валяется недорогая игрушка. Стоит какой-то рекламный щит. Лайла открывает ящики.

Сэм и Норман.

Сэм. В другом городе вам не придется прятать вашу мать.

Норман. Почему вы не сядете в свою машину и не уберетесь отсюда? А?

Сэм. Откуда вы возьмете деньги, чтобы это сделать, Бейтс? Или вам уже удалось их достать?

Норман. Замолчите.

Сэм. Куча денег — сорок тысяч долларов. Держу пари, ваша мать знает, где эти деньги, и знает, что вы сделали, чтобы их добыть. Я думаю, она скажет нам.

Норман. Где та девушка, с которой вы приехали? Где она?

Норман пытается выбежать из комнаты, но Сэм загораживает ему дорогу. Неожиданно сильным ударом Норман сбивает Сэма с ног, и тот, теряя сознание, падает. Норман убегает.

Лайла, стоящая на площадке лестницы, слышит шаги бегущего человека и едва успевает спуститься вниз и спрятаться.

Норман бежит вверх по лестнице.

Лайла идет дальше вниз, открывает дверь погреба и входит. В погребе чисто. Недалеко от бочки с яблоками спиной к двери во вращающемся кресле неподвижно сидит женщина в длинном платье. На ее плечи накинут белый узорчатый шерстяной платок. Густые волосы собраны в пучок.

Лайла поворачивает женщину лицом к себе. Но вместо лица она видит страшный череп с пустыми глазницами и разомкнутой челюстью. Лайла отчаянно кричит.

В погреб вбегает Норман в длинном темном женском платье с женским париком на голове. Именно такая фигура мелькала во время убийства Мэрион и Арбогаста.

Он бросается на Лайлу, пытаясь ее убить, но тут вбегает Сэм и отрывает его от Лайлы.

Между Сэмом и Норманом завязывается жестокая борьба. Парик падает на пол, платье, надетое поверх мужского костюма, соскальзывает. В конце концов Сэму удается одержать верх над Норманом.

Череп словно ухмыляется.

Лайла

(Вера Майлз)

Толпа людей у здания с колоннами. Мы видим надпись: «Окружной суд».

В большом помещении, обставленном конторской мебелью, собралось несколько человек. Здесь шеф полиции, прокурор, шериф, врач-психиатр и другие, а также Лайла и Сэм.

Шериф. Если кто-нибудь и добьется от него ответов, то разве только психиатр. Даже я не мог установить с ним контакта, а он меня знает. (*Обращается к Лайле.*) Вам не холодно, мисс?

Лайла. Нет.

Прокурор (*психиатру доктору Ричмену*). Он с вами разговаривал?

Доктор Ричмен. Нет. Я услышал всю историю, но не от Нормана. (*Пауза.*) Я услышал ее от его матери.

Лайла с изумлением смотрит на доктора Ричмена.

Ричмен. Начнем с того, что Норман существовал только наполовину. А теперь верх одержала вторая половина. И, пожалуй, навсегда.

Лайла. Но ведь это он убил мою сестру?

Ричмен. И да, и нет.

Прокурор. Послушайте, если вы хотите психологически обосновать оправдание, которое этот парень захочет представить суду...

Ричмен. ...Психиатр не может дать такое обоснование, он только может попытаться разъяснить, в чем дело.

Лайла. Но ведь моя сестра...

Ричмен. ...Да. Да. Мне ее жаль. И частного детектива тоже. А если вы проверите это болото возле мотеля, то вы еще... (*Обращаясь к шефу полиции.*) ...У вас были нераскрытые дела в вашем районе по поводу лиц, пропавших без вести?

Шеф полиции. Он вам признался?..

Ричмен. Как я уже сказал, призналась его мать. Для того, чтобы понять то, что понял я, выслушав его мать, то есть материнскую половину сознания Нормана, вам придется вернуться на десять лет назад, к тому времени, когда Норман убил мать и ее любовника.

Взгляды всех устремлены на Ричмена.

Ричмен. Видите ли, после того как умер его отец, у него началось серьезное душевное расстройство. Мать Нормана была требовательной женщиной, во всем его контролировавшей. Годами они жили вместе так, как будто в мире никого, кроме них, не было. А затем она встретила мужчину. Норману показалось, что она бросила его ради этого мужчины. Это толкнуло его на преступление, и он убил обоих. Убийство матери, возможно, самое непереносимое из всех преступлений, особенно для сына, который его совершил. Поэтому он должен был стереть ощущение этого преступления, по крайней мере, в своем сознании. Он выкрал ее труп, спрятал тело в погребе и даже как-то обработал его, чтобы оно сохранилось. Но этого ему было мало. Она присутствовала там! Но она была трупом. Поэтому он начал за нее думать и говорить. Он отдал ей, так сказать, половину своей жизни. Временами он мог быть двумя личностями одновременно и даже вести диалог. Временами материнская сторона полностью брала верх. Но он никогда не был целиком Норманом. Поскольку он так патологически ее ревновал, он убедил себя, что она ревнует его точно так же. Поэтому если он испытывал сильное влечение к какой-нибудь женщине, его материнская сторона приходила в бешенство.

Ричмен подходит к Лайле.

Ричмен. Когда он встретил вашу сестру, она задела его за живое, вызвала в нем возбуждение.

Лайла в ужасе смотрит на Ричмена.

Ричмен. Он хотел ее. Это взволновало ревнивую мать, и она убила девушку. А после этого убийства Норман как бы пробудился от глубокого сна. Потом как преданный сын он скрыл все следы преступления, которое, как он был убежден, совершила его мать.

Лайла и Сэм пристально смотрят на Ричмена.

Ричмен. И последнее — почему он так одевался?

Прокурор. Он был извращенцем!

Ричмен. Нет, не совсем. Извращенец — это мужчина, который надевает женскую одежду, чтобы создать ощущение перемены пола и затем достичь удовлетворения. С Норманом обстояло иначе. Он попросту делал все возможное, чтобы поддержать иллюзию, что его мать жива. И когда реальность подступала слишком близко, когда этой иллюзии угрожали опасность или сексуальное желание, он переодевался, даже надевал купленный им дешевый парик. Он ходил за нее по дому, сидел в ее кресле, говорил ее голосом. Он старался быть своей матерью.

Прокурор недовольно смотрит на Ричмена.

Ричмен. А теперь он... Именно это я имел в виду, когда говорил, что услышал всю историю от его матери. Видите, когда разум одного человека вмещает одновременно две личности, между ними всегда происходит конфликт, сражение. В случае Нормана это сражение завершено, одержала победу личность матери.

Шериф. А кто же взял эти деньги, сорок тысяч долларов?

Ричмен. Болото возле мотеля. Эти преступления были внушены страстью, а не выгодой.

Входит конвойный, держа в руках одеяло.

Конвойный. Ему холодно. Я могу дать ему это одеяло?

Ричмен. Конечно.

Шеф полиции. Можно.

Наружная дверь камеры. Возле нее в коридоре стоит другой конвойный и слушает.

Голос «матери». Спасибо.

В камере. На фоне пустой белой стены, съежившись, сидит закутанный в одеяло Норман. Он молчит. На лице его сдержанный гнев. Он слышит слова матери.

Голос «матери». Печально, что мать должна вслух осудить своего сына.

Он сидит неподвижно, сжав губы. Его лицо выражает скорбь и суровость.

Голос «матери». Я не могу позволить им думать, что я совершила убийства. Сейчас же заберите его отсюда. Он всегда был безнравственным и кончил тем, что вознамерился сказать им, что это я убила этих девушек и этого человека.

Норман по-прежнему сидит молча и неподвижно. Лицо выражает суровый упрек.

Голос «матери». Как будто я могла что-то сделать! Ведь я вынуждена была неподвижно, словно чучело, сидеть и смотреть в одну точку. Они знают, что я не могла шевельнуть даже пальцем. Я хочу только одного — остаться здесь на случай, если они меня в чем-то будут подозревать. Возможно, они следят за мной — ну и пусть. Так они смогут понять, какой я на самом деле человек...

По пальцу Нормана ползет муха.

Голос «матери». Я даже не могу раздавить эту муху.

Норман улыбается.

Голос «матери». Я надеюсь, что они следят за мной и видят. Они говорят: «Да ведь она не способна даже муху обидеть»...

Норман злобно хохочет. На какое-то мгновение сквозь черты его лица проступает силуэт черепа.

Болото у мотеля. Кран медленно поднимает из грязи машину Мэрион.

Хичкок о Хичкоке

Однажды, когда мне было четыре или пять лет, отец отправил меня в полицию с запиской. Начальник участка прочел ее и запер меня на несколько минут в камеру, сказав: «Вот так мы поступаем с непослушными детьми». Ума не приложу, что я такого тогда натворил. Я всегда был примерным ребенком. На всех семейных торжествах смирно сидел где-нибудь в уголке и не раскрывал рта. Смотрел оттуда и многое подмечал. Эта привычка сохранилась у меня на всю жизнь. Я всегда был одинок и не припомню, чтобы у меня когда-нибудь был товарищ. Я играл в одиночестве и сам придумывал себе игры.

Меня очень рано отдали учиться. В колледж св. Игнатия, школу иезуитов, в Лондоне. Наша семья была католической, что для Англии случай из ряда вон выходящий. Наверное, именно там, у иезуитов, во мне развилось чувство страха морального свойства — страха оказаться вовлеченным в нечто греховное. Всю жизнь я пытаюсь избежать этой опасности. Отчего? Может быть, из боязни физического наказания? В мое время для этого служили жесткие резиновые дубинки. Кажется, иезуиты до сих пор ими пользуются. И проделывалось это не как-нибудь, а с толком, в виде судебной инсценировки. Провинившегося направляли после уроков к отцу-настоятелю. Он со зловещим видом записывал фамилию в журнал, после чего следовало томительное ожидание исполнения приговора.

Я получил суровое религиозное воспитание. Вряд ли меня можно припечатать штампом «католический художник», но вполне вероятно, что воспитание в детские годы оказывало влияние на мою жизнь и помогло обуздать инстинкты. Так или иначе, безбожником меня не назовешь, хотя и прихожанин из меня не слишком ревностный.

Я был запуган полицией, отцами-иезуитами, физическим наказанием, множеством других вещей. Это и есть корень моего творчества...

Детям вечно надоедают с расспросами, кем они хотят стать, когда вырастут, и к моей чести следует сказать, что я никогда не мечтал быть полицейским. А когда однажды заявил, что хочу стать инженером, родители приняли мои слова всерьез и устроили в Инженерно-навигационную школу, где я изучал механику, электричество, акустику и навигацию. Одновременно я учился в Лондонском университете, изучал искусство.

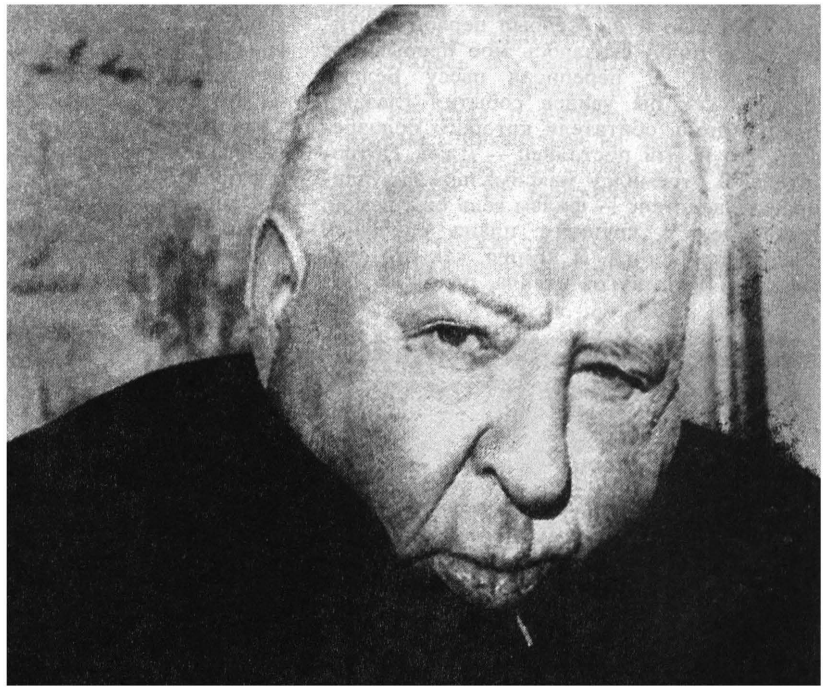
В 16 лет я открыл для себя Эдгара Аллана По. Сначала мне попала в руки его биография, и судьба его меня потрясла. Я почувствовал великую жалость к человеку, которому талант не помог стать счастливым.

До сих пор помню чувство, которое овладело мной, когда я закрыл «Убийство на улице Морг». Мало сказать, что мне было страшно. Я понял нечто важное: испытывать страх, находясь в безопасности,— приятно. Пусть у того, кто сидит дома за чтением романа ужасов, бегают по спине мурашки, но раз он пребывает в привычной среде, раз он знает, что это всего-навсего игра воображения, он доволен и спокоен.

Весьма вероятно, что как раз увлеченность новеллами По привела к тому, что позднее я стал делать фильмы саспенса. Не хотел бы показаться нескромным, но, думается, в моих фильмах есть то, что характерно для произведений Эдгара По: оба мы рассказываем совершенно невероятные истории с такой завораживающей логикой, что у читателя или зрителя возникает ощущение, будто нечто подобное буквально завтра может случиться с ним самим. Это ключевой момент: необходимо заставить читателя или зрителя поставить себя на место персонажа, поскольку людям в конце концов интересны только они сами или то, что с ними самими может произойти.

Я никогда не пренебрегал этим правилом. И я, как и По, оказался пленником жанра. Если бы я экранизировал «Золушку», в карете искали бы труп...

Я обожаю кино и театр, часто ходил на премьеры, с шестнадцати лет регулярно читал киножурналы. Не массовые издания, а про-



Альфред Хичкок

фессиональные. А работа в рекламном отделе компании по производству электрических кабелей помогла мне войти в будущую профессию. Точнее, эта работа стала первой ступенькой на пути к кино.

Хотя я часто хаживал в театр, все же предпочитал кино, и более был привержен американским фильмам, чем английским. Я видел ленты Чаплина, Гриффита, всю продукцию студии «Парамаунт феймос пикчерз», Бастера Китона, Дугласа Фербенкса, Мэри Пикфорд, а также немецкие фильмы студии «Декла-биоскоп», которую потом сменила УФА.

Однажды я прочитал в газете, что американская компания «Парамаунт феймос пикчерз — Ласки» открывает филиал в Лондоне. Кроме прочего в планах значилась постановка по какой-то книжке, забыл название. Я ее читал и сделал несколько рисунков, которые могли бы послужить иллюстрациями к титрам. Я показал им рисунки, и меня взяли. Чуть позже я уже возглавлял отдел титров, который входил в редакторскую службу студии. Составление титров завершало работу над фильмом, причем тогда считалось вполне позволительным совершенно менять смысл сценария с их помощью. К примеру, если драма была снята нелепо, вводились соответствующие титры и получалась смешная комедия. Вообще с фильмом можно было тогда делать все, что заблагорассудится — менять местами начало и конец, да что хотите!

Тогда-то я познакомился с некоторыми американскими сценаристами и научился писать сценарии. Иногда мне поручали досъемку второстепенных эпизодов. Тем временем на студии обосновался Майкл Бэлкон. Ему понадобился сценарий, и тут я заявил: «Я хотел бы его написать».— «Ты? А разве ты умеешь?» Я ответил: «Могу кое-что показать». И показал им сценарий, который написал. Он произвел впечатление, и я получил заказ. Шел 1922 год.

В 1925 году я приехал в Берлин, ни слова не зная по-немецки. Это были великие дни немецкого кино. Эрнст Любич снимал Полу Негри, Фриц Ланг ставил «Метрополис», Ф.-В. Мурнау делал свои классические ленты. Студия УФА, на которой я работал, была гигантской, больше, чем нынешняя «Юниверсл». Язык мне все же пришлось учить... Германия стояла на пороге гибели, а кино процветало. Немцы стремились по возможности обходиться без титров. В «Последнем человеке» Ф.-В. Мурнау их почти совсем не было, воображение зрителя дорисовывало все необходимое, и это произвело на меня неизгладимое впечатление.

Первым «настоящим фильмом Хичкока» стал «Жилец», и он же был первой картиной, на которой сказалось мое пребывание в Германии. Я переписал пьесу Беллок Лаундес, как бы увидев события глазами хозяйки дома, обитатели которого подозревают, что новый постоялец — Джек Потрошитель. Я стремился максимально визуализировать действие — фильм ведь был немой. Начали мы с крупного плана кричащей молодой блондинки. Я помню, как это снималось. Я взял кусок стекла, положил под голову девушки и разметал по нему ее волосы, так что они заполнили весь кадр. Потом стекло осветили сзади, и цвет волос таким образом сразу бросался в глаза. Встык с этим кадром дали световую рекламу пьесы «Сегодня вечером — «Золотые локоны» и ее отражение, дрожащее на воде. Девушку утопили. Ее вытаскивают из воды мертвой. Испуг на лицах случайных прохожих говорит о том, что тут имело место убийство. Появляется полиция, затем пресса. Камера следит за молодым человеком, направляющимся к телефонной будке. И дальше я показываю, как распространяется страшная весть.

Вот сообщение появляется на телеграфной ленте; вот его передают по телетайпу. Завсегдатаи клубов читают его в газетах. Звучит объявление по радио. Наконец известие вспыхивает на электрическом табло, вроде тех, что установлены на Таймс-сквер. И с каждым разом мы все больше узнаем о преступнике. О том, что он убивает только женщин. Всегда блондинок. Неизменно по вторникам. Сколько жертв на его счету. Домыслы по поводу мотивов. Становится известным, что он одет в черное пальто и носит черный портфель. Что в этом портфеле?

Одновременно с тем, как информация расходится по разным каналам, зритель наблюдает эффект ее воздействия. Светловолосые девушки в панике. Брюнетки посмеиваются. Некоторые блондинки подцепляют под шляпки черные локоны.

«Шантаж»

Камера следит за одной из девушек, спешащей домой, где ее ждет семья и возлюбленный, детектив из Скотланд-Ярда. Над ним подтрунивают: «Что же вы не арестуете Джека Потрошителя?» Внезапно атмосфера резко меняется: свет заметно слабеет. Мать оборачивается к мужу: «Газ кончается. Брось шиллинг в счетчик». Теперь уже окончательно темнеет. И раздается стук в дверь. Мать идет открывать. (Здесь вмонтирован кадр: в счетчик бросают шиллинг.) Открывается дверь, ярко вспыхивает свет, на пороге стоит мужчина, указывающий на табличку «сдаются комнаты».

Итак, через 15 минут после начала фильма я ввел главного героя.

Его провожают в свободную комнату.

Отец резко встает со стула, который, падая, производит громкий шум. Новый жилец резко реагирует на этот шум, что вызывает к нему подозрение. Он меряет шагами комнату. Напомню, что фильм немой, и, чтобы зритель мог наблюдать за поведением жильца, мы сделали пол в его комнате из стеклянной плитки, поэтому, когда он ходил взад-вперед по своей комнате, люстра в гостиной внизу раскачивалась. Сегодня, когда в нашем распоряжении есть звук, необходимость в таких зрительных

Кстати, в «Жильце» я впервые сам появился на экране. Задача была вполне утилитарная: заполнить кадр. Потом это превратилось в суеверный предрассудок и наконец в гэг. Правда, в последнее время этот гэг стал причинять немало хлопот; я стараюсь показаться на экране в первые 5 минут, чтобы дать людям спокойно смотреть фильм, не выискивая меня в толпе статистов[1].

После показа фильма на студии был вынесен вердикт: невероятно слабая картина.

«Убийство»

приемах отпала сама собой. И вообще стиль стал скупее.

В финале наш герой пытается перелезть через ограду, его хватают, надевают на него наручники. Наручники несут с собой глубокий психологический подтекст. Состояние прикованности к чему-либо... Обратите внимание, как пресса любит показывать людей, сопровождаемых в тюрьму в наручниках! Есть тут и сексуальный оттенок смысла. В Парижском музее криминалистики я обратил внимание на сексуальный символизм в инструментарии насилия. Он бросается в глаза в ножах, в гильотине.

Напряженность «Жильца» обеспечивалась темой обвинения невинного. К тому же легче отождествить себя с подобным персонажем, чем с настоящим преступником, скрывающимся от погони. А я всегда принимаю во внимание реакцию аудитории.

И ее положили на полку, а все предварительно заключенные контракты расторгли. Несколько месяцев спустя решено было вновь посмотреть фильм и сделать в нем некоторые поправки. Я согласился на две. Когда же его выпустили на экраны, оказалось, что это величайший из всех английских фильмов, поставленных к тому времени.

Мой первый звуковой фильм — «Шантаж». Я использовал там одну забавную штучку, это стало своеобразным прощанием с немым кино. На немом экране злодеев принято

[1] Последнее экранное «камео» Хичкока — его силуэт в картине «Семейный заговор» (1975), мелькнувший за стеклянной дверью с надписью «Регистрация рождения и смерти».— *Прим. переводчика.*

было изображать с усами. Мой был гладко выбрит, но медный подсвечник бросал такую тень, что над верхней губой явственно различалась стрелка устрашающих усов.

Немое кино — самая чистая форма кинематографа. Ему, конечно, не хватало звука человеческого голоса и шумов. Если раньше недоставало только звука, то с его введением мы лишились всех достижений, завоеванных чистым кинематографом. Например, пьеса Шона О'Кейси «Юнона и Павлин» сама по себе отличная; я снимал ее со всем

Ингрид Бергман в фильме «Дурная слава»

присущим мне воображением, отзывы на фильм были самые благоприятные, но я испытывал стыд, потому что к кино это не имело никакого отношения. У меня было такое чувство, будто я совершил бесчестный поступок, украл. Возьмись я за «Преступление и наказание» Достоевского, из этой затеи тоже ничего хорошего бы не вышло. Романы Достоевского очень многословны, и каждое слово несет свою функцию. И чтобы эквивалентно перенести роман в экранную форму, заменяя письменную речь визуальной, нужно рассчитывать на 6—10-часовой фильм. Иначе романисту не следует браться за переложение собственной вещи для экрана. Драматургу в этом смысле легче. Но и у него возникают на этом пути трудности. Он привык писать пьесы, рассчитанные на то, чтобы удержать зрительское внимание в течение трех актов, прерываемых антрактами, во время которых публика отдыхает. В кино же необходимо удерживать ее внимание два часа или более, причем беспрерывно. Это диктует необходимость нарастающего развития сюжета и создания захватывающих ситуаций.

Тут мы подходим к понятию саспенса.

Для саспенса, как правило, необходимо, чтобы публика была хорошо осведомлена обо всех происходящих на экране событиях. По моему разумению, тайна редко обеспечивает саспенс. В классическом детективе, например, саспенса нет, там всего лишь загадка для ума. Детектив вызывает любопытство, лишенное эмоциональной окраски, а саспенс без эмоции немыслим. Вот вам пример. Некий субъект проникает в чужую комнату и начинает рыться в вещах. Хозяин дома поднимается по лестнице — камера это показывает, а потом возвращается в комнату. В этот момент в душе зрителя наверняка шевельнется предостережение: внимание, сюда идут! То есть даже если речь идет о малосимпатичном человеке, публика все же будет волноваться за его судьбу. А уж если персонаж привлекателен, как, например, Грейс Келли в «Окне во двор»,— зрительские симпатии усиливаются.

Часто путают саспенс и потрясение, хотя они имеют между собой массу различий. Поясню, что я имею в виду.

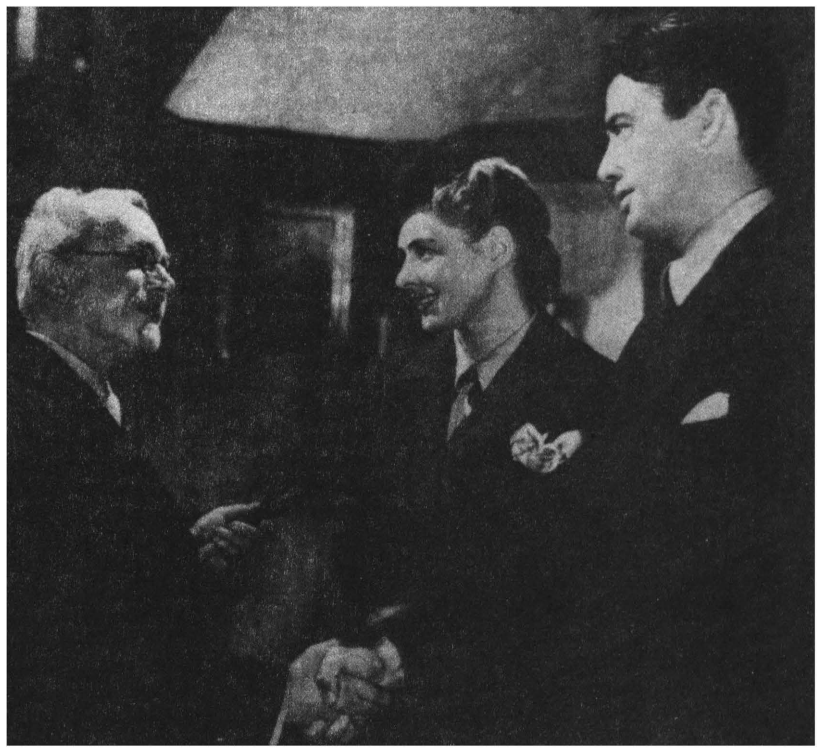
Представьте, что мы с вами вот так мило беседуем. А под столом, за которым сидим, пристроена бомба. Все тихо-мирно, и вдруг — взрыв! В этот момент публика поражена, но перед этим ее эмоции были совершенно нейтральными, потому что ей про бомбу ничего не было известно. А вот как будет выглядеть ситуация с саспенсом. Бомба опять под столом, но теперь публика об этом знает. Может быть, мы показали ей, как ее туда подкладывает какой-нибудь анархист. Известно и то, что бомба взорвется в час дня, и на экране появляются часы. Видно, что они показывают без четверти час. В этих обстоятельствах самый невинный разговор становится многозначным, из души каждого зрителя рвется крик: «Хватит трепаться о пустяках! Сейчас бабахнет!»

Отсюда заключение: публику следует информировать как можно полнее.

Я обычно избегаю детективов, потому что самое интересное там сосредоточено в самом конце. Один из немногих, что я поставил — «Убийство» по роману Клеменс Дейн из театральной жизни. Там был своего рода вызов — в финальной сцене убийца явно выглядит «голубым», признаваясь, что убил свою жертву из опасения, что она расскажет невесте о его особой склонности. А в «Богатых и странных» была сцена, в которой молодой человек купается с девушкой, и она расставляя в воде ноги, предлагает ему проплыть между ног. Парень ныряет, а она внезапно зажимает его голову ногами, и видно, как из его рта вырываются к поверхности воды пузырьки воздуха. Наконец она его освобождает, и когда он выныривает, жадно глотая воздух и выкрикивая: «Ты чуть не утопила меня!», она отвечает: «Разве эта смерть не была бы прекрасной?» Сегодня эту сцену цензура не пропустила бы[2].

Вообще там было много выдумок. Когда корабль с путешествующими молодоженами достиг Дальнего Востока, он потерпел крушение. Их подобрала китайская джонка. Китаец подал еду. Вкусно, ничего подобного они не пробовали. Покончив с ней, молодожены прогуливаются по палубе и вдруг видят кошачью шкурку, пришпиленную для просушки. Ее содрали с корабельного кота, вместе с которым они спаслись. Приступ тошноты бросает их к борту.

Жаль, что прокатная судьба «Богатых и странных» оказалась не такой счастливой, как хотелось бы. Никто всерьез не принимал того, что я делаю. Мне пришлось привыкать к роли судьи самого себя, беспристрастного и самокритичного. И оставаться достаточно твердым, чтобы не хвататься за предложения, в отношении которых у меня не возникало абсолютной уверенности в результате. Я бы сравнил это со строительством дома. Я имею в виду не архитектонику повествования, а общий замысел. Если главная идея основательна, фильм получится. Каким он будет — другой вопрос, но фундамент должен быть прочным, иначе он просто рухнет.



Михаил Чехов, Ингрид Бергман и Грегори Пек в фильме «Завороженный»

[2] В прокатных копиях этот эпизод отсутствует.— *Прим. переводчика.*

Правдоподобие не занимает меня совершенно. Требовать от рассказчика, чтобы он строго придерживался фактов жизни, столь же смешно, как настаивать на том, чтобы живописец сохранял верность натуре. Во что в конечном итоге выльется такая живопись? В цветную фотографию. Существует жесткое различие между созданием художественного и документального кино. В документалистике исходный материал создан Господом Богом, а в художественном кинематографе бог — сам режиссер. Но чтобы работать по своей воле, нужна абсолютная свобода, не ограниченная вплоть до тех пределов, в которых можно творить, оставаясь нескучным. Критик же, толкующий о правдоподобии, навевает на меня безысходную тоску.

Видите ли, когда режиссер получил от критиков не один ушат холодной воды, когда он чувствует, что к его работе относятся с непростительной легкостью, ему остается искать признания у публики. Конечно, если кинематографист думает только о кассовом успехе, он обречен на производство поточных фильмов, а это ужасно. Но на этот путь его иной раз толкают именно критики; это они вынуждают режиссеров ставить фильмы, которые, что называется, принимает народ. Нет, я не собираюсь снимать «куски жизни»; удовольствие такого рода люди могут в избытке получить дома, на улице, да и в любом кинотеатре. Но зачем за это платить деньги? Правда, я избегаю и безудержной фантазии, потому что зрители должны иметь возможность отождествлять себя с персонажами. Создать фильм — это прежде всего рассказать историю. История может быть невероятной, но ни в коем случае не банальной. Она должна быть драматичной и человечной. А что такое драма, если не сама жизнь, освобожденная от своих наиболее скучных подробностей?

...Знаете, стержень большинства шпионских историй Киплинга составляет охота за какими нибудь секретными бумагами — то, что стали называть Мак Гаффином. Теперь этим термином обозначается любой предлог для разработки сюжета. Бесполезно пытаться постичь природу Мак Гаффина логическим путем, она неподвластна логике. Вам, может быть, интересно узнать, откуда взялось это слово. Есть такой шотландский анекдот. В поезде едут два человека. Один спрашивает: «Что это там на багажной полке?» Второй отвечает: «О, это Мак Гаффин». «А что такое Мак Гаффин?» — «Ну как же, приспособление для ловли львов в Горной Шотландии».— «Но ведь в Горной Шотландии львы не водятся».— «Тогда, значит, и Мак Гаффина никакого нет». Так что Мак Гаффин — это, в сущности, ничто. Мой лучший, а для меня это означает — пустейший, незначительнейший и даже абсурдный — Мак Гаффин тот, что использовался в фильме «На север через северо-запад». Это шпионский фильм, и главный вопрос, на который нужно ответить,— за чем же охотятся шпионы. В чикагском аэропорту человек из ЦРУ спрашивает, чем занимается его коллега, и ему отвечают, что, мол, вопросами экспорта и импорта. «Но что же он продает?» — «Государственные тайны». Вот видите, Мак Гаффин предстает здесь в своем чистейшем выражении — он не представляет собой ровным счетом ничего!

В Англии я привык сотрудничать с фигурами первой величины, с тончайшими кинодраматургами. В Америке поначалу все обернулось по-другому. Толпы «звезд» и заносчивые сценаристы, воротившие нос от фильмов моего жанра, буквально смяли меня. Поэтому так отрадно было узнать, что один из самых выдающихся американских драматургов Торнтон Уайлдер не погнушался работать со мной над фильмом «Тень сомнения» и что он всерьез относится к этому предприятию. А над сценарием «Дурной славы» мы работали с Беном Хектом и начали с поиска Мак Гаффина. Основной замысел определился сразу. Ингрид Бергман предназначалась роль героини, Кэри Гранту — сотрудника ФБР, который сопровождает ее в Латинскую Америку, где она внедряется в шпионскую нацистскую сеть для выяснения их замыслов. Поначалу мы предполагали ввести в фильм правительственных чиновников, полицейских агентов и целые группы немецких иммигрантов, занимающихся в секретных лагерях Латинской Америки созданием армии. Но мы терялись перед перспективой того, что же последует в результате формирования такой армии. И отказались от этой идеи в пользу Мак Гаффина, который был проще, но конкретнее: уран, спрятанный в винных бутылках.

Продюсер вопрошает: «Ради бога, объясните, что это значит?»

Я отвечаю: «Это уран, такая штука, из которой пытаются сделать атомную бомбу».

И тогда он задает вопрос: «А что такое атомная бомба?»

На дворе стоял 1944-й, до Хиросимы оставался год. Мой друг-писатель рассказывал о том, что ученые работали над

секретным проектом где-то в Нью-Мехико. Они были так засекречены, что, раз оказавшись в этом месте, уже оттуда не выходили. Мне было также известно о том, что немцы производили эксперименты с дейтерием в Норвегии. Вот эти сведения и подсказали мне уранового Мак Гаффина. Продюсер смотрел на это скептически, ему казалось нелепой затея с атомной бомбой как основа сюжета. Я отвечал в том духе, что это вовсе не основа сюжета, а всего лишь Мак Гаффин, и что не следует

«Веревка»

придавать ему слишком серьезного значения.

Но мне так и не удалось убедить продюсеров, и через несколько недель проект был продан студии «РКО». Другими словами, Ингрид Бергман, Кэри Грант, сценарист Бен Хект и ваш покорный слуга — все мы были проданы в одном пакете.

Но история с урановым Мак Гаффином имела продолжение. Через четыре года после выхода на экран «Дурной славы» я плыл на «Куин Элизабет» и познакомился на борту с человеком по имени Джозеф Хейзен, ассистентом продюсера Хола Уоллеса. Он сказал мне: «Я всегда мечтал дознаться, как вам удалось выведать про атомную бомбу за год до Хиросимы? Когда нам предложили сценарий «Дурной славы», мы отвергли его, потому что нам показалось идиотизмом строить фильм на такой ерунде».

Другой случай произошел до начала съемок. Мы с Беном Хектом посетили Калифорнийский технологический институт в Пасадене, чтобы побеседовать с доктором Миликаном, одним из ведущих американских физиков. Нас проводили в его кабинет, и там в углу стоял бюст Эйнштейна. Очень выразительный. Первое, что мы спросили, было: «Доктор Миликан, а каких размеров будет атомная бомба?»

Он бросил взгляд в сторону Эйнштейна и ответил: «Вы хотите, чтобы нас всех арестовали?» И потом целый час толковал о том, насколько невозможен наш замысел и т. п. Ему показалось, что он нас разубедил, а как я потом узнал, ФБР взяло меня на три месяца под контроль.

С Беном мы работали еще и на «Завороженном». Поскольку Хект был помешан на психоанализе, мой выбор оказался очень удачным. Роман «Дом доктора Эдвардса» рассказывает о сумасшедшем, которому поручают возглавить психбольницу. Персонаж клиники был навербован из душевнобольных, и они там творили всякие безумства. Но мне хотелось поставить первый разумный фильм о психоанализе.

Я решительно настроился покончить с традицией изображения эпизодов снов и галлюцинаций в виде неких туманных

образов. Я осведомился у своего продюсера Дэвида Селзника, не может ли он устроить так, чтобы с нами поработал Сальвадор Дали, и он мне обещал, хотя вряд ли понимал, зачем это нужно. Наверное подумал, что мне это понадобилось в рекламных целях. На самом же деле затея была связана с моим стремлением передать галлюцинации с особой визуальной остротой и ясностью — ярче, чем эпизоды реальной жизни. Дали нужен был мне потому, что его творчество отличает архитектурная стройность композиции. Таким же свойством обладал Кирико, знаете — эти его длинные тени, неопределенность пространства, сходящаяся перспектива...

Но Дали придумал для нас нечто чересчур экстравагантное: статую, которая трескалась как скорлупа ореха, оттуда выползали муравьи, а под всем этим скрывалась Ингрид Бергман, покрытая насекомыми.

Мне хотелось снять галлюцинаторные сцены, придуманные Дали, на натуре, так, чтобы при естественном освещении они казались до жути реальными. Но продюсеров беспокоила финансовая сторона дела, и в результате съемки велись в павильоне.

Зато «Веревкой» я дебютировал как продюсер. Для меня «Веревка» — всего лишь трюк. В театральной пьесе Патрика Гамильтона сценическое время и время ее разыгрывания совпадали. Действие начинается в тот момент, когда подымается занавес, и полностью завершается, когда он падает.

Меня заинтриговала мысль осуществить подобный эксперимент на экране. Я решил воплотить свою безумную идею в виде одного цельного непрерывного план-эпизода. Оглядываясь теперь назад, я вижу, насколько абсурдным был мой замысел, ибо я порывал с собственными принципами, для которых первостепенное значение имеет монтаж как основное средство визуального повествования. Естественно, на этом пути пришлось преодолеть массу трудностей. Поскольку действие начинается белым днем, а кончается затемно, нам пришлось позаботиться о постепенном изменении освещения в течение этих двух часов. Не менее трудно было поддерживать развитие действия без наплывов и временных скачков. Были и другие сложности, например, перезарядка камеры, когда в кассете кончалась пленка, которую необходимо было зарядить, не прерывая сцену. Мы справлялись с этим так: кто-нибудь из персонажей проходил прямо перед камерой, на секунду закрывая собой площадку, а мы тем временем начинали снимать другой камерой. То есть останавливались на крупном плане чьего-нибудь пиджака и с него же возобновляли съемку. Когда до конца фильма оставалось снять четыре-пять роликов, иначе говоря, «на закате», я сообразил, что солнечный свет у нас слишком интенсивный, и последние пять роликов пришлось переснять.

Проблема освещения в цветном кино еще не решена. Ведь, строго говоря, цвета как такового не существует, как нет, например, лица, пока на него не ляжет свет. Работая в цвете, мы забываем об источнике света. И вот то в одном, то в другом фильме видим, как персонажи двигаются по обычно сумрачному коридору, соединяющему, скажем, сцену и гримерные, отбрасывая на стены угольно-черные тени. И не перестаешь удивляться, откуда же за кулисами столько света.

Добавлю, что звук в «Веревке» мы записывали синхронно — вещь немыслимая в 1948 году! Нам пришлось настелить специальное покрытие на пол. Стены убирались по бесшумным рельсам. (В фильме двое молодых людей душат третьего и прячут его тело в сундук. Действие происходит в гостиной и на кухне.) Я так боялся, что у нас что-нибудь да сорвется, что первые несколько минут съемки просто не мог смотреть на площадку. Первые восемь минут все шло гладко, и вдруг, когда камера панорамировала проход убийц к сундуку, прямо в фокусе оказался осветитель, стоявший у окна. Так что первый дубль был загублен. Всего же 10 дней у нас ушло на репетиции и 18 на съемку — в том числе 9 потратили на пересъемку из-за слишком оранжевого солнца, о котором я говорил.

И еще о звуковой дорожке. Когда в финале Джеймс Стюарт открывает окно, чтобы выстрелить в ночную тьму, становится слышно подымающийся снизу шум. Чтобы добиться этого эффекта, я установил микрофон на шестом этаже, поставил статистов внизу на тротуаре и велел им разговаривать. Вой полицейской сирены сначала взяли в фонотеке. Но я спросил звукооператора: «А как вы добьетесь ощущения дистанции?» И мне ответили: «Сначала дадим звук тихо, потом погромче». Мне этот путь не понравился. Мы сделали иначе. Арендовали карету «скорой помощи» с сиреной. Установили микрофон у ворот студии, отвели «скорую» за пару миль — и записывали звук по мере приближения к дому.

Отзывы на фильм были благоприятны, затраты вознаградились, но все же я стою

за монтажное кино. Как эксперимент «Веревку» можно простить, но настаивать на исключительности этого принципа было бы ошибочным.

«Психоз» тоже стал в своем роде экспериментом: мне хотелось проверить, смогу ли я сделать фильм в финансовых пределах телевизионной ленты? Ради этого я пригласил себе в компанию телевизионную команду, которая умеет работать быстро. Задержки были связаны только со съемкой эпизодов убийств и уборки. Все прочее снималось в телевизионном темпе. «Психоз» обошелся в 800 000 долларов. Прибыль составила 15 миллионов. Но удовлетворение мне принесло прежде всего то, что фильм оказал свое воздействие на зрителей. Мне, в сущности, безразлична тема; неважна актерская игра; но я отвечаю за съемки, звуковую дорожку и те технические уловки, которые заставляют зрителей взвизгивать. Нашему тщеславию чрезвычайно льстит способность киноискусства влиять на чувства масс. И «Психоз» в этом отношении может считаться удачей. Людей потрясли не сюжет, не великое актерское искусство и не любовь к бестселлеру, по которому поставлен фильм. Это сделало чистое кино.

Моя задача — обеспечить публике благодетельный шок. Цивилизация отняла у нас способность непосредственно реагировать на что бы то ни было. Избавиться от омертвения и восстановить душевное равновесие можно только с помощью искусственных приемов, действующих на грани шока. Наилучшим образом эта цель достигается с помощью кино. И успех достигается не содержанием, а техникой. В «Психозе» камера доминирует. Правда, поскольку критика более всего озабочена сценарной основой, на этом пути добиться ее благосклонности нелегко. Но делать фильмы следует так, как Шекспир писал свои пьесы — для публики.

Привлекла меня и определила решение ставить этот фильм по роману Роберта Блоха внезапность убийства в ванной. Всего-навсего. Таинственная атмосфера, которой я обычно избегаю, возникла в некоторой степени случайно. Действие происходит в Северной Калифорнии, где очень распространен такой тип дома, в котором у нас молодой человек прячет труп матери. Этот стиль называется «калифорнийской готикой» или, презрительно, «имбирный пряник». Я не собирался воспроизводить старомодную «академическую» атмосферу фильмов ужасов. Я всего лишь хотел быть точным в деталях, поэтому и дом, и мебель — абсолютно верные модели реально существующих построек.

Практически первая часть истории — обманка. Нужно было отвлечь внимание зрителей в сторону, чтобы усилить впечатление от неожиданного убийства. Мы нарочно затянули экспозицию с кражей денег и бегством, чтобы зрители сосредоточились на том, поймают воровку или нет. Линия с украденными 40 тысячами пунктиром прошла через весь фильм, чтобы публика по инерции продолжала думать, что же сталось с деньгами.

Публика любит опережать события, предсказывать, что будет дальше. На этом можно ловко сыграть, контролируя стереотипный ход мыслей. Чем больше подробностей путешествия девушки мы узнавали, тем глубже аудитория погружалась в слежку за ее бегством. Ради этого мы включили сцены с полицейским на мотоцикле и сменой автомобилей. Когда хозяин мотеля рассказывает девушке о своей жизни и они обмениваются понимающими взглядами, зрители все еще думают о том, удастся ли ей уйти от преследования. Некоторые из них предполагают, что этот «приятный молодой человек» заставит ее принять правильное решение. А мы манипулируем мыслью зрителя и держим его как можно дальше от того, что на самом деле случится.

Композиция «Психоза» весьма причудлива, и игра со зрителем очень меня позабавила. Я режиссировал зрителя. Можно сказать, играл на публике как на органе. «Психоз» — серьезная история, пересказанная тем не менее с юмором. Одна английская журналистка написала, что этот фильм замыслен варваром. Кто знает, может, она и права. Если бы «Психоз» задумывался как абсолютно серьезный фильм, его следовало бы разворачивать как клинический случай без всякой тайны или саспенса, как документ, историю болезни. А кино саспенса немыслимо без иронии.

Я всегда удивлялся, отчего меня не волнуют истории с будничными конфликтами. Возможно, в силу того, что они скучны визуально.

Впрочем, может быть, дело в другом: я не писатель. Я могу сочинить сценарий, но мне лень этим заниматься изо дня

в день, поэтому на эту роль я приглашаю профессионалов. Но, несмотря на это, я считаю, что фильмы саспенса, создающие особую атмосферу, все же в подавляющей степени принадлежат мне одному. Мне недостаточно просто взять чей-то сценарий и снять его на пленку. К лучшему или к худшему, я все должен перелопатить своими руками — но при этом следует соблюдать осторожность, чтобы не разрушить целостность замысла.

Как любой художник, независимо от того, пишет он или рисует, я ограничен определенными рамками. Не пытаясь сравнивать, напомню все же, что старина Руо довольствовался в качестве персонажей узким кругом судей, клоунов, нескольких женщин и распятого Христа. Это определило его творческий путь на всю жизнь. Сезанну было достаточно для натюрмортов небольшого числа предметов, а для персонажей — несколько видов. И все же: сколько может продержаться режиссер, изображая одно и то же?

Тем не менее мне кажется, что передо мной еще масса неиспользованных возможностей. В настоящий момент я пытаюсь преодолеть главную слабость в моей работе: поверхностность проработки характеров в фильмах саспенса. Это не так-то просто, потому что когда работаешь над сильными характерами, они сами ведут тебя, куда хотят. Я оказываюсь в положении старушки, которую бойскауты вознамерились перевести через дорогу.— «Но мне туда не надо!» Это идет наперекор моей воле. Вместо этого меня все время тянет вводить всякие штуки-трюки. Может быть, это межеумочная форма сочинительства, извращенная форма достижения цели.

Я — пленник собственного успеха. Не то чтобы я был совсем безвольным узником, но моя свобода ограничена узким жанровым кругом. Триллер, криминальная история... Если бы я делал кино для собственного удовольствия, мои фильмы были бы совершенно иными. Более драматичными, может быть, лишенными юмора, более реалистичными. Но по причинам сугубо коммерческого свойства я пребываю в ранге специалиста по саспенсу. Публика ждет от меня своего, и я не хочу ее огорчать.

Владеть искусством режиссера — значит знать, как далеко можно зайти в том или ином случае. Сегодня я во многом чувствую себя свободнее, чем несколько лет назад. Надеюсь, в будущем располагать еще большей свободой — если зритель мне это позволит.

Конечно, никто не ставит кино ради зрителей в первом ряду ложи или на лучших местах партера. Постановщик всегда должен иметь в виду все две тысячи кресел в кинозале. Потому что кино — величайшее из всех средств массовой коммуникации и наиболее могущественное. Если правильно поставить фильм с точки зрения его эмоциональной силы, японские зрители будут взвизгивать в тех же местах, что и индусы. Кинематограф всегда бросает вызов режиссеру.

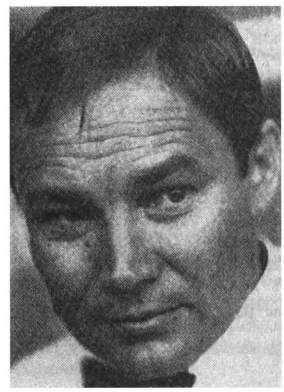
Роман может много потерять при переводе на другой язык, а пьеса, прекрасно разыгранная на премьере,— утратить стройность при последующих представлениях, но фильм всегда одинаков в любой точке земного шара. Даже если он лишается пятнадцати процентов своего обаяния при титровании и десяти при сносном дубляже, образность остается неприкосновенной, каково бы ни было качество проекции. Это ваше создание, и ничто не в силах изменить его — и вы одинаковым образом выражаете себя повсюду.

Составление и перевод Н. Цыркун

В подборке использованы следующие издания:

1. Hitchcock/Truffaut. The Definitive Study of Alfred Hitchcock by Fransois Truffaut. N. Y., 1983.
2. Hitchcock A. My Own Methods. "Sight and Sound". 50th Anniversary Selection. L., 1982.
3. Spoto D. The Life of Alfred Hitchcock. The Dark Side of Genius. L., 1983.
4. Freeman D. The Last Days of Alfred Hitchcock. L., 1985.

КЛАУС МАРИЯ БРАНДАУЭР, актер (Австрия)



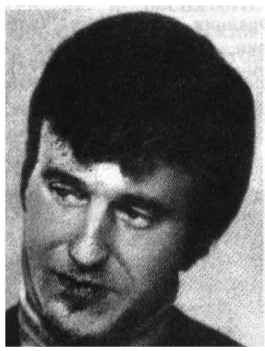
Родился 22 июня 1944 года в Альт-Ауззее. Изучал музыку и актерское искусство в Штутгарте. Актер в театрах Дюссельдорфа, Цюриха, с 1971 года — в Венском «Бургтеатре». С этого же года снимается в кино. *1971*: «Связь через Зальцбург» (“The Salzburg Connection”), в США. *1976*: ТВ сериал «Жан-Кристоф» (“Jean-Christophe”), Франция — Австрия — ФРГ. *1979*: «Октябрьское воскресенье» (“Októberi vasárnap”), Венгрия — ФРГ, реж. А. Ковач. *1981*: «Мефистофель» (“Mephisto”), Венгрия — Западный Берлин — ФРГ, реж. И. Сабо. *1982:* ТВ ф. «Пятая женщина» (“La quinta clonna”), в Италии. *1983*: «Никогда не говори «никогда» (“Never Say Never Again”), в США; ТВ ф. «Сноб» (“Der Snob”), в ФРГ; ТВ ф. «Путь за город» (“Der Weg ins Freie”), в ФРГ. *1984*: ТВ сериал «Камо грядеши» (“Quo vadis”), в Италии; «Детский сад», в СССР, реж. Е. Евтушенко; «Полковник Редль» (“Redl ezredes”), Венгрия — Западный Берлин — ФРГ, реж. И. Сабо. *1985:* «Корабль-маяк» (“The Lightship”), в Великобритании, реж. Е. Сколимовский; «Из Африки» (“Out of Africa”), в США, реж. С. Поллак; «Племянник Бетховена» (“L’neveu de Beethoven”), Франция — Австрия. *1986:* «Улицы золота» (“Streets of Gold”), в США. *1988:* «Хануссен» (“Hanussen”), Венгрия — Западный Берлин — ФРГ, реж. И. Сабо; «Жгучая тайна» (“Burning Secret”), США — ФРГ; «Паутина» (“Das Spinnennetz”), в ФРГ, реж. Б. Викки. *1989*: «Семь минут» («Георг Эльзер — один из немцев») — “Seven minutes” (“Georg Elser — einer aus Deutschland”), в ФРГ, реж. К. М. Брандауэр; «Французская революция» (“La revolution franşaise”), во Франции, реж. Р. Энрико.

КАТРИН ДЕНЕВ, актриса (Франция)

Настоящая фамилия — Дорлеак. Дочь актера Мориса Дорлеака. Сестра — киноактриса Франсуаз Дорлеак (1942—1967). Родилась 22 октября 1943 года в Париже. Окончила лицей Лафонтен. С 1957 года снималась в кино. Творческие и личные взаимоотношения связывали актрису с режиссером Р. Вадимом (сын — актер Кристиан Вадим, родился в 1963 году) и с актером М. Мастроянни (дочь — Кьяра, родилась в 1972 году). В 1965 — 70 годы К. Денёв была замужем за фотографом Д. Бейли.

1957: «Девушки из коллежа» (“Les collégiennes”), реж. А. Юннебель. *1959:* «Котята» (“Les petits chats”). *1960:* «Мужчина с женщинами» (“L’homme à femmes”); «Сегодня вечером или никогда» (“Ce soir ou jamais”), реж. М. Девиль; «Хлопающие двери» (“Les portes claquent”), *1961:* новелла «Софи» (“Sophie”), реж. М. Аллегре, в фильме «Парижанки» (“Les parisiennes”). *1962:* «Сатана там правит бал» (“Et satan conduit le bal”); «Порок и добродетель» (“Le vice et la vertu”), реж. Р. Вадим; «Каникулы в Португалии» (“Vacances portugaises”), реж. П. Каст. *1963:* новелла «Человек, который продал Эйфелеву башню» (“L’homme qui vendit la tour Eiffel”), реж. К. Шаброль, в фильме «Самые прекрасные мошенничества в мире» (“Les plus escroqueries du monde”). *1964:* «Господин, составляющий компанию» (“Un monsieur de compagnie”), реж. Ф. де Брока; «Охота на мужчину» (“La chasse à l’homme”), реж. Э. Молинаро; «Стойкость разума» (“La costanza della ragione”), в Италии; «Шербурские зонтики» (“Les parapluies de Cherbourg”), реж. Ж. Деми. *1965:* «Песнь мира» (“Le chant du monde”), реж. М. Камю; «Отвращение» (“Repulsion”), в Великобритании, реж. Р. Поланский; «Жизнь в замке» (“La vie de château”), реж. Ж. П. Рапно; «Любовная карусель» (“Das Liebeskarussell”), в ФРГ. *1966:* «Создания» (“Les créatures”), реж. А. Варда; «Девушки из Рошфора» (“Les demoiselles de Rochefort”), реж. Ж. Деми; «Дневная красавица» (“Belle de jour”), реж. Л. Бунюэль. *1967:* «Бенжамен, или Мемуары девственника» (“Benjamin ou Les memoires d’un puceau”), реж. М. Девиль; «Манон-70» (“Manon 70”), *1968:* «Майерлинг» (“Mayerling”), Великобритания — Франция; «Смятенье» (“La chamade”), реж. А. Кавалье. *1969:* «Апрельские безумства» (“The April Fools”), в США; «Сирена с «Миссисипи» (“La sirène du Mississippi”), реж. Ф. Трюффо; «Тристана» (“Tristana”), Испания — Франция — Италия, реж. Л. Бунюэль. *1970:* «Ослиная шкура» (“Peau d’ane”), реж. Ж. Деми. *1971:* «Это случается только с другими» (“Ça n’arrive qu’aux autres”). *1972:* «Ночь в городе» (“Night in the City”); «Полицейский» (“Un flic”), реж. Ж. П. Мельвиль; «Сука» («Лиза») — “La cagna” (“Liza”), Италия — Франция, реж. М. Феррери. *1973:* «Самое значительное событие с тех пор, как человек ступил на Луну» (“L’événement le plus important depuis que l’homme a marché sur la lune”), реж. Ж. Деми; *1974:* «Не прикасайся к белой женщине» (“Touche pas la femme blanche”), Франция — Италия, реж. М. Феррери; «Женщина в красных сапожках» (“La femme aux bottes rouges”); «Зиг-Зиг»

("Zig-Zig"); «Случаи из жизни приличных людей» ("Fatti di gente per bene"), в Италии, реж. М. Болоньини. *1975:* «Толкотня» ("Hustle"), в США, реж. Р. Олдрич; «Агрессия» ("L'agression"); «Дикарь» ("Le sauvage"), реж. Ж. П. Рапно. *1976:* «Если бы пришлось начать все сначала» ("Si c'était à refaire"), реж. К. Лелуш; «Публичный дом» ("Casotto"), в Италии; «Потерянная душа» ("Anima persa"), в Италии, реж. Д. Ризи; «Маршируй или умри» ("March or Die"), в Великобритании. *1977:* «Любовь с первого взгляда» ("Coup de foudre"), реж. Р. Энрико, не закончен. *1978:* «Чужие деньги» ("Largent des autres"); «Послушай...» ("Ecoute voir..."). *1979:* «Поборемся» («За нас двоих») — "A hous deux", реж. К. Лелуш; «Смелей, бежим» ("Courage fuyons"), реж. И. Робер; «Дети совсем большие» ("Ils sont grands ces petits"); «Грозовая Рози» ("Temporale Rosy"), в Италии, реж. М. Моничелли. *1980:* «Последнее метро» ("Le dernier métro"), реж. Ф. Трюффо,, премия «Сезар» за роль; «Я вас люблю» ("Je vous aime"), реж. К. Берри. *1981:* «Выбор оружия» ("Le choix des armes"), реж. А. Корно, *1982:* «Отель «Америк» ("Hôtel des Amériques"), реж. А. Тешине; «Африканец» ("L'africain"), реж. Ф. де Брока; «Столкновение» ("Le choc"). *1983:* «Голод» ("The Hunger"), в Великобритании; «Форт Саганн» ("Fort Saganne"), реж. А. Корно; «Соизволение» ("Le bon plaisir"). *1984:* «Слова и музыка» ("Paroles et musique"). *1985:* «Давайте надеяться, что будет девочка» ("Speriamo che sia femmina"), в Италии, реж. М. Моничелли. *1986:* «Место преступления» ("Lieu du crime"), реж. А. Тешине. *1987:* «Агент-смутьян» ("Agent trouble"), реж. Ж. М. Моки; «На волне убийств» ("Fréquence meurtre"). *1988:* «Странное место для встречи» ("Drôle d'endroit pour une rencontre").



ЯН НОВИЦКИЙ, актер (Польша)

Родился 5 ноября 1939 года в Ковале. Окончил Высшую театральную школу в Кракове в 1965 году, позднее преподавал в ней. Играл в театре, в том числе в спектаклях А. Вайды. В 80-е годы выступал как театральный режиссер в Будапеште. В кино снимается с 1963 года. Лауреат Государственной премии Польши (1976). Женат с 1978 года на М. Месарош, режиссере из Венгрии.

1963: «Новогоднее приключение» ("Przygoda noworoczna"). *1964:* «Первый день свободы» ("Pierwszy dzień wolności"), реж. А. Форд. *1965:* «Пепел» ("Popiół"), реж. А. Вайда. *1966:* «Барьер» ("Bariera"), реж. Е. Сколимовский; ТВ ф. «Четырнадцатый этаж» ("13 piętro"). *1967:* «Пароль «Корн» ("Haslo "Korn"). *1968:* «Пан Володыёвский» ("Pan Wolodyjowski"), реж. Е. Гофман. *1969:* «Дыра в земле» ("Dziura w ziemi"). *1970:* ТВ сериал «Доктор Эва» ("Doktor Ewa"), реж. Х. Клюба. *1971:* «Семейная жизнь» ("Zycie rodzinne"), реж. К. Занусси; «Третья часть ночи» ("Trzecia część nocy"), реж. А. Жулавский. *1972:* «Анатомия любви» ("Anatomia miłości"), реж. Р. Залуский; ТВ ф. «Семь красных роз» ("Siedem czerwonych róż"); «Скорпион, девушка и лучник» ("Skorpion, panna i tucznik"). *1973:* ТВ ф. «Потерянная ночь» ("Stracona noc"), реж. Я. Маевский; «Санаторий «Под Клепсидрой» ("Sanatorium pod Klepsydrą"), реж. В. Е. Хас. *1974:* «Баллада в красном цвете» ("Opowieść w czerwieni"), реж. Х. Клюба; «Час за часом» ("Godziną za godziną"), реж. Р. Залуский. *1975:* «Ночи и дни» ("Noce i dni"); ТВ ф. «Директора» ("Dyrektorzy"); ТВ сериал «Сорокалетний» ("Czterdziestolatek"). *1976:* ТВ сериал «Заколдованный двор» ("Zaklęty dwór"), реж. А. Краузе; ТВ ф. «Короткое путешествие» ("Krótka podróż"); ТВ ф. «Только Беатриче» ("Tylko Beatricze"); «Красные тернии» ("Czerwone ciernie"); «Девять месяцев» ("Kilenc hónap"), в Венгрии, реж. М. Месарош. *1977:* «Они вдвоем» ("Ök ketten"), в Венгрии, реж. М. Месарош. *1978:* «Почти как дома» ("Olyan, mint otthon"), в Венгрии, реж. М. Месарош; «Спираль» ("Spirala"), реж. К. Занусси; «Кошмары» ("Zmory"), реж. В. Марчевский. *1979:* «По дороге» (в СССР — «В пути», "Útközben"), Венгрия — Польша, реж. М. Месарош, и соав. сц.; «Голем» ("Golem"), реж. П. Шулькин. *1980:* «Наследство» (в СССР — «Вторая жена», "Örökség"), в Венгрии, реж. М. Месарош; ТВ сериал «С течением лет, с течением дней» ("Z biegiem lat, z biegiem dni..."), реж. А. Вайда, Э. Клосиньский; «Краб и Иоанна» ("Krab i Joanna"); «В белый день» ("W biały dzień"), реж. Э. Жебровский. *1981:* «Трещина в потолке» ("Kettévált mennyezet"), в Венгрии, реж. П. Габор; «Мать и дочь» ("Anya és leánya"), в Венгрии, реж. М. Месарош. *1982:* «Спокойные годы» ("Spokojne lata"); «Великий Шу» ("Wielki Szu"); «Свадебная ночь в белый день» ("Noc poślubna w biały dzień"); «Дневник для моих детей» ("Napló gyermekeimnek"), в Венгрии, реж. М. Месарош, выпуск — 1984. *1983:* «В стране миражей» ("Délibábok országa"), в Венгрии, реж. М. Месарош; «Спасение» («Спасението»), в Болгарии. *1984:* «О-би, о-ба, конец цивилизации» ("O-bi, o-ba, koniec cywilizacji"), реж. П. Шулькин; «Пробуждение» ("Eszmélés"), в Венгрии. *1985:* «Га-га, слава героям» ("Ga-ga, chwała bohaterom"), реж. П. Шулькин; «Девочки из Новолипок» ("Dziewczęta z Nowolipek"), реж. Б. Сасс; «Слабоумие никому не мешает» ("Hülyeség nem akadály"), в Венгрии. *1986:* «Дневник для моих любимых» ("Napló szerelmeimnek"), в Венгрии, реж. М. Месарош; «Зигфрид» ("Sygfryd"); «Магнат» ("Magnat"), реж. Ф. Байон. *1987:* «Я люблю тебя — Апрель! Апрель!» ("Ich liebe dich — April! April!"), в ГДР; ТВ сериал «Вера Ленц» ("Vera Lenz"), в ГДР. *1988:* «Вверх по лестнице, вниз по лестнице» ("Schodami w górę, schodami w dół"). *1989:* «Бал во дворце в Колюшках» ("Bal na dworcu w Koluszkach"), реж. Ф. Байон. *1990:* «Дневник для моих отца и матери» ("Napló apamnak, anyamnak"), в Венгрии, реж. М. Месарош.

С. Кудрявцев

ГТПО «Мосфильм», студия «Союз»

«Закон», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 6 ч. Продолжительность 1-й серии 1 час 21 мин., 2-й серии — 58 мин.
Авторы сценария Л. Зорин, А. Алов, В. Наумов. Режиссер В. Наумов. Операторы В. Железняков, А. Мурса. Художники Е. Черняев, А. Клименко. Композитор Н. Каретников. Звукооператор И. Урванцев.
Роли исполняют: Ю. Шлыков, Н. Белохвостикова, Е. Майорова, Б. Щербаков, Ю. Ступаков, Н. Волков, Я. Янакиев, М. Ульянов, Г. Саакян, П. Махотин, В. Романовский, Ю. Рудченков, Н. Засухин, В. Заманский, Л. Борисов, Е. Уралова, В. Езепов, А. Яковлев, Н. Фатеева, М. Скворцова, Н. Парфенов, В. Козелков, Н. Маликов, А. Джигарханян и другие.

ГТПО «Мосфильм», ТО «Старт»

«Камышовый рай», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 33 мин.
Авторы сценария И. Агеев, С. Белошников. Режиссер Е. Цыплакова. Оператор Э. Караваев. Художник В. Мурзин. Композитор В. Петровский. Звукооператор Ю. Михайлов.
Роли исполняют: Н. Стоцкий, А. Буреев, В. Кравченко, В. Поморцев, И. Рыклин, И. Аракелов, В. Зубенко, В. Виноградов, В. Гончаров, В. Губанов, Ж. Искаков, В. Князев, И. Шаповалов и другие.

ГТПО «Мосфильм», студия «Жанр» и советско-венгерское предприятие «Подиум»

«Коррупция». Фильм первый **«Убийство»**, 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 23 мин.
Автор сценария Н. Леонов. Режиссер А. Поляков. Оператор Г. Абрамян. Художник Л. Кусакова. Композитор В. Бабушкин. Звукооператор В. Ключников.
Роли исполняют: В. Антоник, А. Толубеев, Е. Борзова, А. Блок, С. Проханов, А. Колкунова и другие.

ГТПО «Мосфильм», ТО «Товарищ», при содействии «Рохас студио фильм» (Испания)

«Чернов. Chernov», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 39 мин.
Автор сценария С. Юрский, при участии А. Гребнева. Режиссер С. Юрский. Оператор М. Агранович. Художники А. Бойм, А. Макаров. Композитор Е. Чемберджи. Звукооператор А. Нехорошев.
Роли исполняют: А. Смирнов, Е. Яковлева, О. Басилашвили, М. Данилов, Е. Коренева, С. Юрский, Д. Бульба, Ш. Чалаев, А. Толубеев, Г. Гурвич, С. Маковецкий, О. Измайлов, В. Аверин, А. Сорокин, П. Любимцев, В. Сулимов, Серджо Серджо, В. Гаевский и другие.

ГТПО «Мосфильм», студия «Жанр»

«Шапка» (по одноименной повести В. Войновича), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 28 мин.
Автор сценария и режиссер К. Воинов. Оператор А. Епишин. Художник Л. Лазишвили. Композитор В. Комаров. Звукооператор Е. Поздняков.
Роли исполняют: В. Ильин, Л. Федосеева-Шукшина, Е. Евстигнеев, Е. Весник, О. Ефремов, И. Владимиров, В. Невинный, О. Табаков, А. Джигарханян, А. Александров, Е. Жариков, Л. Смирнова и другие.

Киностудия «Ленфильм», ТО «Троицкий мост»

«Фуфло», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 34 мин.
Автор сценария К. Ласкари. Режиссер А. Лебедев. Оператор В. Брыляков. Художник С. Коковкин. Композитор М. Гагнидзе. Звукооператор О. Стругина.
Роли исполняют: А. Руденский, А. Романцов, Л. Полищук, Т. Маневская, Е. Аминова, Т. Уржумова, Ж. Сухопольская, Г. Бабаджанова, Г. Васильева, Г. Коваленкова, В. Михайлова, А. Семенова, Р. Фурманов и другие.

Свердловская киностудия

«В полосе прибоя» (по мотивам повести А. Ромова «При невыясненных обстоятельствах»), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин.
Автор сценария Э. Дубровский. Режиссер О. Воронцов. Оператор В. Макеранец. Художник В. Панфилов. Композитор С. Сидельников. Звукооператор Л. Винокур.
Роли исполняют: В. Кузнецов, А. Болтнев, И. Цывина, В. Баринов, Ю. Астафьев, Т. Панкова В. Кабалин, В. Березуцкая, Р. Аюпов, В. Соловьев, Е. Драпеко и другие.

Одесская киностудия

«Первый этаж», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 8 мин.
Автор сценария О. Михайлова. Режиссер И. Минаев. Операторы В. Панков, В. Соколов-Александров. Художник А. Наумов. Композитор А. Дергачев. Звукооператоры И. Рябинин, Д. Ясникова.
Роли исполняют: Е. Добровольская, М. Киселев, Н. Токарь, С. Крючкова, Л. Давыдова, А. Берда и другие.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Наш человек в Сан-Ремо», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 47 мин.
Авторы сценария С. Бодров, А. Усов. Режиссер А. Ефремов. Оператор С. Зубиков. Художник В. Пушков. Композитор А. Леденев. Звукооператор С. Чупров.
Роли исполняют: Т. Скороходова, А. Соколов, С. Шкаликов, Е. Стеблов, И. Волчек, О. Нестеров, Е. Одинцова, Ю. Ступаков, А. Кашперов и другие.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Бесаме», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 41 мин.
Авторы сценария Г. Дочанашвили, Н. Ахвледиани. Режиссер Н. Ахвледиани. Оператор Л. Ахвледиани. Художник В. Джалагания. Композитор В. Кахидзе. Звукооператор М. Товзадзе.

Роли исполняют: Д. Габуния, Р. Табукашвили, Н. Цомая, К. Кавсадзе, Г. Харабадзе, М. Джинория, Г. Жордания, Б. Джгубурия, Г. Девдариани, М. Девдариани, В. Апрасидзе, М. Ложбанидзе, Г. Гиоргадзе, О. Багратиони, В. Габашвили, Т. Чхаидзе, Хосе Мари де Балестеро.

Киностудия «Казахфильм» имени Ш. Айманова

«Женщина дня», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 26 мин.

Авторы сценария А. Павлов, А. Баранов, Б. Килибаев. Режиссеры А. Баранов, Б. Килибаев. Оператор Г. Гидт. Художники А. Золотухин, А. Розенберг, А. Сабитов. Композитор Е. Дединская. Звукооператор А. Влазнев.

Роли исполняют: А. Смехова, В. Ефимов, А. Розенберг и другие.

Зарубежные фильмы

«Отец», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 8 мин. Производство «Бояна» (Болгария).

Авторы сценария Детелин Бенчев, Христо Димитров. Режиссер Детелин Бенчев. Оператор Христо Димитров. Художник Йордан Ачков.

Роли исполняют: Георгий Георгиев-Гец, Иван Георгиев, Вылчо Камарашев, Андриана Андреева, Светла Тодорова и другие.

«Незнакомый знакомец», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 35 мин.

Производство «Объектив» (Венгрия).

Автор сценария Иштван Кардош. Режиссер Янош Рожа. Оператор Андраш Салаи. Художник Шандор Катона. Композитор Янош Броди.

Роли исполняют: Юдит Халас, Дани Сабо, Карой Эперьеш, Эрика Боднар, Дёже Гараш, Эва Олшавски, Эржебет Гаал и другие.

«Спокойный городок», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 16 мин.

Производство Студии художественных фильмов (Вьетнам).

Автор сценария Доан Чук Кинь. Режиссер Ле Дык Тиен. Оператор Чан Куок Зунг. Художник Нгуен Нгок Туан. Композитор До Хонг Куан.

Роли исполняют: Чинь Тхинь, Лам Бить, Буй Бай Бинь, Тхуи Ханг и другие.

«Духовидец» (по мотивам одноименного романа Фридриха Шиллера), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 33 мин. Производство Телевидения ГДР.

Автор сценария и режиссер Райнер Бер. Оператор Франц Ритшел. Художник Дитрих Зингер. Композитор Карл-Эрнст Зассе.

Роли исполняют: Гетц Шуберт, Мишель Мариан, Дитмар Терне, Отто Меллис, Арно Вишневский и другие.

«Нас пятеро», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 22 мин. Производство Телевидения ГДР.

Авторы сценария Райнхард Кеттнер, Рихард Энгель. Режиссер Рихард Энгель. Оператор Хельмут Гревальд. Художник Клаус-Дитер Ланге. Композитор Карл-Эрнст Зассе.

Роли исполняют: Петра Келлинг, Матиас Фрике, Бьерн Лоренц, Томас Даннеман, Катрин Грольмс, Ганс-Юрген Хюрриг, Вернер Титце, Корнелия Липперт и другие.

«Последний зов любви», 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 6 ч. Продолжительность 1-й серии 1 час 25 мин., 2-й серии — 58 мин.

Производство «Пурнодайя муви криэйшнс» (Индия).

Автор сценария и режиссер Бхаратхираджа. Оператор Каннан. Художники Секхар, Джаябалан. Композитор Ислайя Раджа.

Роли исполняют: Мурали, Арунa, Саратбабу, Мастер Али, Раму, Шрирам, Кишор, Рамеш, Сакши, Рангарао, Раллапалли, Мундури Сатьям, Бабурао и другие.

«Рам и Лакхан», 16 ч. Продолжительность фильма 2 часа 36 мин.

Производство «Сунеха артс» (Индия).

Авторы сценария Рам Келкар, Субхаш Гхай. Режиссер Субхаш Гхай. Оператор Ашок Мехта. Художник Самир Чанда. Композитор Лаксмикант Пьярелал.

Роли исполняют: Джекки Шрофф, Анил Капур, Ракхи Гулзар, Дилип Тахил, Амриш Пури, Мадури Дикшит, Димпл Кападиа, Саид Джаффри, Раза Мурад и другие.

«Приключения молодого господина», 12 ч. Продолжительность фильма 2 часа 5 мин. Производство Шанхайской киностудии (Китай).

Авторы сценария Ай Минчжи, Сы Миньсань, Ганс Богельт. Режиссер У Игун. Оператор Ся Лисин. Художники Сюй Мэнчжун, Цзян Сюн, Лю Юйхай.

Роли исполняют: Чэнь Пэйсы, Ли Вэй, Ху Циншу, Розалинд Чао, Рольф Хоппе, Андреас Манкопф, Йоахим Тенштедт, Чжао Цзялин, Яо Эргэ, Шу Цзиньшэн, Хуан Цзюань.

«Приказ № 027», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 19 мин.

Производство студии художественных фильмов имени 8 февраля (КНДР).

Автор сценария Ли Сан Ук. Режиссеры Чен Ги Мо, Ким Ыи Сок. Оператор Пак Чжин Бок. Художники Рю Рен Чхон, Ким Чан Гю. Композитор Хван Чжин Ен.

Роли исполняют: Ким Чен Ун, Чха Сон Чхиль, Ким Ха Чхун, Ли Вон Бок, Ким Хэ Сон, Чве Ен Чхоль, Хан Бон Хо, Чо Кван.

«Герой года», 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 55 мин.

Производство «Перспектива» (Польша).

Авторы сценария Феликс Фальк, Ежи Штур. Режиссер Феликс Фальк. Оператор Витольд Адамек. Художник Халина Добровольска. Композитор Ян Канты Павлюшкевич.

Роли исполняют: Ежи Штур, Мечислав Франашек, Катажина Козак-Пашковска, Петр Махалица, Рышард Котыс, Мариан Опаня, Мирослава Мархелюк, Богуслав Собчук, Михал Тарковский и другие.

АЛЬФРЕД ХИЧКОК

Индекс 70402

Цена 1р30к

ИСКУССТВО КИНО

В конце 1990-го и в 1991 году
«Искусство кино» публикует:

Памяти СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА. Подборка материалов.
ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ. Из рабочих тетрадей (1971—1973).
Достоевский и кино. Из опыта мастеров отечественного и зарубежного экрана.
ИНГМАР БЕРГМАН. ПЕРСОНА.
П.-П. ПАЗОЛИНИ. ТЕОРЕМА.
БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ. ПОСЛЕДНЕЕ ТАНГО В ПАРИЖЕ.
ЛИЛИАНА КАВАНИ. НОЧНОЙ ПОРТЬЕ.
ГОДАР О ГОДАРЕ. Главы из книги.
ДИРК БОГАРД. Как я работал с ВИСКОНТИ, ФАСБИНДЕРОМ, КАВАНИ. Главы из книги.
РОЖЕ ВАДИМ. Три самые прекрасные женщины (БРИЖИТ БАРДО, КАТРИН ДЕНЕВ, ДЖЕЙН ФОНДА).
ЮЗ АЛЕШКОВСКИЙ. КЕНГУРУ.
ФРИДРИХ ГОРЕНШТЕЙН. ИСКРА.

В разделе «МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ» и в рубрике «МИР ДУШИ»: статья А. ИЗГОЕВА «Социализм, культура и большевизм», а также другие работы из сборников «Проблемы идеализма», «Из глубины», «Судьбы России», «Из-под глыб».
С. МЕЛЬГУНОВ. ЗОЛОТОЙ НЕМЕЦКИЙ КЛЮЧ БОЛЬШЕВИКОВ.
ЛУИС ФИШЕР. ЖИЗНЬ ЛЕНИНА. Главы из книги.
ЖАН-ПОЛЬ САРТР. ЗИГМУНД ФРЕЙД. Фрагменты сценария.
И. КВИРИКАДЗЕ. Американская блядь, или Путешествие по России с папой-алкоголиком.

В рубрике «СВОБОДНАЯ ТЕМА»:
статьи С. ЛЕЗОВА, Б. ВАЙЛЯ, Ю. АРАБОВА.

Один из номеров будущего года будет подготовлен совместно с журналом «Страна и мир» (Мюнхен).

«Искусство кино» в розничную продажу поступает в крайне ограниченном количестве из-за нехватки бумаги. Подписка на журнал принимается без ограничения во всех отделениях связи и организациях «Союзпечати».

ЦЕНА НОМЕРА ЖУРНАЛА ОСТАЕТСЯ ПРЕЖНЕЙ — 1 р. 30 к.

'90